Aus Natur und Geisteswelt

585

H. Thode

Das Wesen der deutschen bildenden Kunst

B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

Die Sammlung
„Aus Natur und Geisteswelt"

nunmehr schon über 600 Bändchen umfassend, sucht seit ihrem Entstehen dem Gedanken zu dienen, der heute in das Wort: „Freie Bahn dem Tüchtigen!" geprägt ist. Sie will die Errungenschaften von Wissenschaft, Kunst und Technik einem jeden zugänglich machen, ihn dabei zugleich unmittelbar im Beruf fördern, den Gesichtskreis erweiternd, die Einsicht in die Bedingungen der Berufsarbeit vertiefend.

Sie bietet wirkliche „Einführungen" in die Hauptwissensgebiete für den Unterricht oder Selbstunterricht des Laien, wie sie den heutigen methodischen Anforderungen entsprechen. So erfüllt sie ein Bedürfnis, dem Skizzen, die den Charakter von „Auszügen" aus großen Lehrbüchern tragen, nie entsprechen können; denn solche setzen vielmehr eine Vertrautheit mit dem Stoffe schon voraus.

Sie bietet aber auch dem Fachmann eine rasche zuverlässige Übersicht über die sich heute von Tag zu Tag weitenden Gebiete des geistigen Lebens in weitestem Umfang und vermag so vor allem auch dem immer stärker werdenden Bedürfnis des Forschers zu dienen, sich auf den Nachbargebieten auf dem laufenden zu erhalten.

In den Dienst dieser Aufgabe haben sich darum auch in dankenswerter Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, gern die Gelegenheit benutzend, sich an weiteste Kreise zu wenden, an ihrem Teil bestrebt, der Gefahr der „Spezialisierung" unserer Kultur entgegenzuarbeiten.

Damit sie stets auf die Höhe der Forschung gebracht werden können, sind die Bändchen nicht, wie die anderer Sammlungen, stereotypiert, sondern werden – was freilich die Aufwendungen sehr wesentlich erhöht – bei jeder Auflage durchaus neu bearbeitet und völlig neu gesetzt. So konnte der Sammlung auch der Erfolg nicht fehlen. Mehr als die Hälfte der Bändchen liegen bereits in 2. bis 6. Auflage vor, insgesamt hat sie bis jetzt eine Verbreitung von weit über 4 Millionen Exemplaren gefunden.

Alles in allem sind die schmucken, gehaltvollen Bände, denen Professor Tiemann ein neues künstlerisches Gewand gegeben, besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen kleinen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden. Durch den billigen Preis ermöglichen sie es tatsächlich jedem, auch dem wenig Begüterten, sich eine Bücherei zu schaffen, die das für ihn Wertvollste „Aus Natur und Geisteswelt" vereinigt.

Jedes der meist reich illustrierten Bändchen
ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Jedes Bändchen geheftet M. 1.20, gebunden M. 1.50

Teuerungszuschläge auf sämtliche Preise einschließl. 10% Zuschlag der Buchhandlungen 30%

Werke, die mehrere Bändchen umfassen, auch in einem Band gebunden

Leipzig, im April 1918. **B. G. Teubner**

Jedes Bändchen geheftet M. 1.20, gebunden M. 1.50

Zur bildenden Kunst, Musik und Schauspielkunst

sind bisher erschienen:

Bildende Kunst

Allgemeines:

Das Wesen der deutschen bildenden Kunst. Von Geh. Rat Prof. Dr. H. Thode. (Bd. 585.)

Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Prof. Dr. Th. Volbehr. 2. Aufl. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 68.)

Kunstpflege in Haus und Heimat. Von weil. Superintendent R. Bürkner. 2. Auflage. Mit 29 Abbildungen. (Bd. 77.)

Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen. Von Prof. Dr. K. Doehlemann. Mit 91 Fig. u. 11 Abb. (Bd. 510.)

Projektionslehre. Die rechtwinklige Parallelprojektion und ihre Anwendung auf die Darstellung technischer Gebilde nebst einem Anhang über die schiefwinklige Parallelprojektion in kurzer leichtfaßlicher Darstellung für Selbstunterricht und Schulgebrauch. Von akad. Zeichenlehrer R. Schudeiskh. Mit 208 Figuren im Text. (Bd. 564.)

Der Weg zur Zeichenkunst. Ein Büchlein für theoretische und praktische Selbstbildung. Von Dr. E. Weber. 2. Aufl. Mit 81 Abbildungen und 1 Farbtafel. (Bd. 430.)

Geschichte:

***Wörterbuch zur Kunstgeschichte.** Von Dr. E. Cohn-Wiener. (Bd. 635/636.)

Die Entwicklungsgeschichte d. Stile in d. bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bde. 2. Aufl. (Auch in 1 Bd. geb.) Bd. I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 66 Abb. (Bd. 317.) Bd. II: Von d. Renaissance b. z. Gegenw. M. 42 Abb. (Bd. 318.)

Altertum:

Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage. Eine Einführung in die griechische Plastik. Von Prof. Dr. H. Wachtler. Mit 8 Tafeln und 32 Abb. (Bd. 272.)

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Prof. Dr. Fr. v. Duhn. 3. Aufl. Mit 62 Abbildungen im Text und auf einer Tafel, sowie einem Plan. (Bd. 114.)

Mittelalter und Neuzeit:

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. I. Von den Anfängen bis zum Ausgang der romanischen Baukunst. Mit 42 Abb. im Text und auf einer Doppeltafel. II. Gotik und Spätgotik. 4. Aufl. Mit zahlr. Abb. (Bd. 8–9.)

Die altdeutschen Maler in Süddeutschland. Von H. Nemitz. Mit 1 Abbildung im Text und einem Bilderanhang. (Bd. 464.)

Albrecht Dürer. Von weil. Prof. Dr. R. Wustmann. 2. Aufl. von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. Mit Titelbild und zahlr. Abb. (Bd. 97.)

Die Renaissancearchitektur in Italien I. Von Dr. P. Frankl. Mit 12 Tafeln und 27 Textabbildungen. (Bd. 381.) II. In Vorb. (Bd. 382.)

Michelangelo. Eine Einführung in das Verständnis seiner Werke. Von Prof. Dr. E. Hildebrandt. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 392.)

Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Prof. Dr. H. Janhen. Mit 37 Abbildungen. (Bd. 373.)

Rembrandt. Von Prof. Dr. P. Schubring. 2. Aufl. Mit Abbildungen. (Bd. 158.)

Deutsche Baukunst seit dem Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts: Renaissance, Barock, Rokoko. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Aufl. Mit Abbildungen und Tafeln. (Bd. 326.)

Bildende Kunst

19. Jahrhundert:

Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 35 Abbildungen. (Bd. 453.)

Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Von Prof. Dr. R. Hamann. 2 Bände Text, 2 Bände mit 57 ganzseitigen und 200 halbseitigen Abbildungen. (Bd. 448–451), in 2 Doppelbänden je geh. M. 2.40, geb. M. 3.–, auch in 1 Halbpergamentband M. 7.–)

Die Maler des Impressionismus. Von Prof. Dr. B. Lázár. Mit 32 Abbildungen und 1 farbigen Tafel. (Bd. 395.)

Kunstgewerbe:

Die dekorative Kunst des Altertums. V. Dr. Fr. Poulsen. M. 112 Abb. (Bd. 454.)

Deutsche Kunst im tägl. Leben bis zum Schlusse d. 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. B. Haendcke. Mit 63 Abbildungen. (Bd. 198.)

Geschichte der Gartenkunst. Von Baurat Dr.-Ing. Chr. Ranck. Mit 41 Abb. (B. 274.)

Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Von Dr. W. Warstat. Mit 12 Tafeln. (Bd. 410.)

Musik

Geschichte der Musik. Von Dr. Alfred Einstein. (Bd. 438.)

Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. Von Dr. A. Einstein. (Bd. 439.)

Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. E. Krebs. 2 Aufl. M. 4 Bildn. (Bd. 92.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Istel. Mit 1 Silhouette. (Bd. 239.)

Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Istel. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis Richard Wagners. (Bd. 330.)

Die moderne Oper. Vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1883–1914). Von Dr. E. Istel. Mit 3 Bildnissen. (Bd. 495.)

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. H. Rietsch. 2. Aufl. (Bd. 178.)

Musikalische Kompositionsformen. Von S. G. Kallenberg. 2 Bände. Bd. I: Die elementaren Tonverbindungen als Grundlage der Harmonielehre. Bd. II: Kontrapunktik und Formenlehre. (Bd. 412 u. 413, auch in 1 Band gebunden.)

***Harmonielehre.** Von Dr. H. Scholz. (Bd. 560.)

Das moderne Orchester in seiner Entwicklung. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. 2. Aufl. Mit Partiturbeispielen u. Tafeln. (Bd. 308.)

Die Instrumente des Orchesters. V. Prof. Dr. Fr. Volbach. Mit 60 Abb. (Bd. 384.)

Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. Von Professor Dr. O. Bie. (Bd. 325.)

Schauspielkunst

Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. Von Dr. Chr. Gaehde. 2. Aufl. Mit 18 Abb. (Bd. 230.)

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffcken. Mit 5 Abbildungen im Text und 1 Tafel. (Bd. 566.)

Die griechische Komödie. Von Prof. Dr. A. Körte. M. Titelb. u. 2 Taf. (Bd. 400.)

Das Drama. Von weil. Dr. B. Busse. Mit 3 Abb. 3 Bde. I: Von der Antike z. franz. Klassizismus. 2. Auflage, neu bearbeitet von Oberlehrer Dr. Niedlich, Prof. Dr. R. Imelmann und Prof. Dr. Glaser. II: Von Versailles bis Weimar. III: Von der Romantik zur Gegenwart. (Bd. 287/289.)

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Witkowski. 4. Auflage. Mit 1 Bildnis Hebbels. (Bd. 51.)

Die mit * bezeichneten und weitere Bände in Vorbereitung.

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

585. Bändchen

Das Wesen der deutschen bildenden Kunst

Von

Henry Thode

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1918

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1918 by B. G. Teubner in Leipzig.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Edmund Steppes

in Freundschaft zugeeignet

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Einleitung. Grundlegende Betrachtungen 1
1. Eigenes und Fremdes 1
2. Geschichtliches 8
3. Deutsches Wesen 16
II. Das naturalistische Ausdrucksideal 25
1. Die Individualistik 25
2. Die Charakteristik als Wesensausdruck 32
3. Die Phantastik 42
III. Wahl und Behandlung des Gegenständlichen 52
1. Allgemeines 52
2. Der religiöse Stoff 60
3. Die Phantasiedichtungen 70
4. Die Wirklichkeitsdarstellungen 83
a) Das Sittenbild 83
b) Das Bildnis 88
c) Landschaft und Stilleben 93
IV. Die Baukunst. (Technische Künste. Ornamentik.) 101
1. Allgemeines 101
2. Der romanische Stil 107
3. Die Gotik 114
4. Die Renaissance 117
V. Schluß. Ästhetische Fragen 120

I. Einleitung. Grundlegende Betrachtungen.

1. Eigenes und Fremdes.

Unmittelbarer und vielseitiger als in irgendeiner anderen Tätigkeit offenbart sich in der Kunst Geist und Wesen eines Volkes; denn als anschaulicher Ausdruck seines gesamten seelischen Erlebens ist sie das zugleich deutlichste und umfassendste Bekenntnis von seiner Auffassung göttlicher, menschlicher und natürlicher Dinge. Ob wir nun durch Vertiefung in die Schöpfungen eines jener großen Meister, deren Persönlichkeit volkstümliche Eigenart bis zur höchsten Kraft gesteigert zeigt, oder durch die Beachtung des allen einzelnen Künstlern gemeinsam Eigentümlichen die Erkenntnis des Volkswesens zu gewinnen trachten: das Ergebnis ist das gleiche und der Aufschluß, das eine nur vorausgesetzt, daß wir selbst künstlerisch zu schauen befähigt sind, ein erschöpfender auch ohne die an und für sich gewiß nicht minder bedeutungsvollen Hinweise, die der Religion und Philosophie verdankt werden. Hiermit ist aber zugleich ausgesprochen, daß wir alle Besonderheiten der Kunst eines Volkes aus dessen Eigenart zu erklären nicht nur imstande, sondern genötigt sind. Ein Jeder ist sich dessen bewußt und wird unschwer gewisse ins Auge fallende künstlerische Erscheinungen in solchem Sinne sich zu deuten wissen. Sobald man aber an allgemeinsten Feststellungen sich nicht genügen läßt, sondern, alle Einzelheiten berücksichtigend, diese einheitlich aus der Wesensanlage eines Volkes herzuleiten bemüht ist, wird die Aufgabe eine schwierige, denn dann handelt es sich ja um nichts Geringeres als um eine Zurückführung subtiler und verwickelter ästhetischer Probleme auf psychische Vorgänge. Gilt dies überhaupt, so ganz besonders für die deutsche Kunst. Vernehmlich genug belehrt uns das noch immer in weitesten Kreisen mangelnde Verständnis für sie darüber, wie sehr eine tiefer dringende Erklärung ihrer in der Tat auffallenden Eigentüm-

lichkeiten geboten ist. Der Versuch, eine solche, wie im folgenden geschieht, in einer trotz der angedeuteten Schwierigkeiten gemeinverständlichen Weise zu geben, wird zur Pflicht.

Und mehr denn je in dieser Zeit gewaltigsten Ringens um unsere Freiheit und Sicherheit, die an die Stärkung und Steigerung des Bewußtseins gerade von unseren hohen kulturellen Aufgaben unerbittlich strenge Anforderungen stellt. Umzukehren von Wegen, die uns in die Irre geführt, lautet ihre erschütternde Mahnung. Auch jetzt noch, denn noch immer sind wir dem verhängnisvollen Wahne nicht entronnen. Wohl blieb, was Einsichtige schon längst mit tiefer Sorge erkannt: daß wir, uns selbst entfremdet, im künstlerischen Schaffen Verrat an unseren edelsten Eigenschaften geübt hatten, in den großen Augenblicken unserer heroischen Erhebung und ernsten Selbstprüfung den Meisten nicht mehr verborgen, und doch, trotzdem und ungeachtet freudiger, auf Läuterung verkommener Verhältnisse gerichteter Bestrebungen Vieler, wagt bereits wieder das Undeutsche mit seinem altbewährten ästhetischen Blendwerk die kaum erwachte bessere Erkenntnis zu verwirren und mit mächtigen äußeren Mitteln seinen Einfluß, der die Entwicklung alles Echten und Gesunden hindert, zur Herrschaft zu bringen. Durfte man noch vor zwei Jahren von einer allgemeinen Selbstbesinnung das Heil erhoffen, so müssen wir heute die befremdliche und widrige Erfahrung machen, daß von neuem den Vertretern deutscher Kunst durch freche Herausforderung, wie sie in der unentwegten Rechtfertigung und Verherrlichung nicht nur des Gesuchten und Seelenlosen, sondern selbst des Abstrusen und Widernatürlichen sich kundgibt, der Kampf aufgezwungen wird. Und zwar ein Kampf, in dem die Gegner einer schlichten und wahrhaften Kunst mit nicht minderem Eifer, wie unsere Feinde im Weltkriege, sich der Phrasen: Freiheit, Kultur und Fortschritt und der ihnen reichlich zur Verfügung stehenden „goldenen Kugeln" bedienen.

Die Mächte, die sich in dieser inneren Fehde gegenüberstehen, erweisen sich bei näherer Betrachtung als die gefühlsmäßig natürliche Überzeugung von der einzig einer Kunst Wert und Bedeutung verleihenden Kraft des Völkischen einerseits und andrerseits der bestechende Wahn von der Gültigkeit des Internationalen, dessen Sieg in der Zivilisation und Mode unverkennbar

dünkt, auch in der Kunst. Daß die letztere Meinung selbst der Naturgewalt, mit der sich völkisches Wesen in unseren Tagen äußert, trotzt, bliebe unbegreiflich, bedächte man nicht, daß sie auch früher alle Belehrungen durch Geschichte und Naturwissenschaft in den Wind schlug. Verhielt sie sich gleichgültig doch selbst gegen die untrüglichen Ergebnisse der kunsthistorischen Forschung, welche die für die Sprache maßgebenden Tatsachen bestätigte und, je tiefer sie vordrang, mit um so größerer Schärfe die sich unterscheidende Eigenart künstlerischen Ausdruckes, der ja auch eine Sprache ist, in der Gesamttätigkeit eines Volkes oder einzelner Volksstämme erfaßte und bestimmte. Wenn es eine sichere Behauptung gibt, zu der sie gelangte, so ist es diese: Kunst ist Wesensäußerung eines Volkes, mag nun dieses Wesen mehr oder weniger ausgeprägt, stärker oder schwächer entwickelt, freier oder gebundener sein, mag das künstlerische Ausdrucksvermögen auf höherer oder niederer Stufe der Ausbildung stehen, mögen in den Zeiten gesunder Schöpferkraft die starken Seiten des Volkscharakters, in solchen gebrochener Kraft dessen Schwächen zum Vorschein kommen.

Dieser Haupttatsache untergeordnet erscheint eine andere, die jener nicht widerspricht, aber sie näher bestimmt: die Beeinflussung der Kunst eines Volkes durch die eines anderen. Auch Jene, die hierin nur etwas Willkürliches gewahren und sie als in jedem Falle unheilvoll betrachten möchten, würden sich in Widerspruch zu den Lehren der Geschichte setzen. Manchem Vorkämpfer des Völkischen kann in dieser Hinsicht der Vorwurf einer Einseitigkeit, die, sobald ein Prinzip in Betracht kommt, bedenklich ist, nicht erspart bleiben, so durchaus gerechtfertigt, ja geboten augenblicklich, aus noch zu erwähnenden Gründen, die Abkehr von allem Fremden für uns ist. Wir haben bei einer Beurteilung der Frage, ob fremder Einfluß vorteilhaft oder vom Übel ist, mehrere Möglichkeiten genau zu unterscheiden.

Die erste Unterscheidung ist die zwischen selbständiger Verwertung und unfreier Nachbildung eines Fremden: nur wenn ein Volk Errungenschaften eines anderen dem eigenen Gefühl dienstbar macht, sind sie förderlich, sonst verderblich. Denn in jenem Falle macht sich ein kraftvolles Streben nach Steigerung des eigenen weniger entwickelten Vermögens begierig die Unterweisun-

gen, die eine vorgeschrittene Kunst darbietet, zunutze, wie wir es allezeit im Jugendalter der Völker, aber auch überall dort sehen, wo bei gemeinsamem, kulturellem Aufschwung und naher Berührung das eine vor dem anderen einen Vorsprung gewinnt. Hingegen wird die fremde Einwirkung schädlich, wenn bei Nachlassen oder Absterben der schöpferischen Kraft willenlos und ermüdet ein Volk in künstlerische Abhängigkeit von einem anderen gerät und sich an einer bloßen Entlehnung genügen läßt, die nicht eine Umgestaltung, sondern eine schwächliche Entstellung des Vorbildes zur Folge hat und daher eine charakterlose Selbstentfremdung bedeutet.

Eine zweite Unterscheidung betrifft den Grad der Aneignungsfähigkeit. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, hängt die Beantwortung der Frage nach der Nützlichkeit oder Schädlichkeit eines Einflusses davon ab, ob eine fremde künstlerische Anschauungsart mit der eigenen vereinbar oder unvereinbar ist. Welche Entscheidung von einem gesunden volkstümlichen Geist instinktiv getroffen wird, indessen der schwache oder kranke das Giftige solcher Nahrung nicht wahrnimmt.

Als drittes kommt die Güte des Vorbildes in Betracht, da es ohne weiteres ersichtlich ist, daß dem Lernbegierigen nur mit echten und bedeutenden Beispielen gedient sein kann, während Ausschreitungen oder Entartungen der Kunst, die er übernimmt und, wie dies nicht anders sein kann, noch steigert, von verhängnisvoller Wirkung auf ihn sein müssen.

Gibt es demnach drei verschiedene Gesichtspunkte, die bei der Einschätzung jedes einzelnen Falles berücksichtigt sein wollen, so bezieht sich diese, allgemein betrachtet, doch nur auf Eines: die Stärke oder Schwäche der Schöpferkraft eines Volkes, denn diese Kraft bedeutet Gesundheit und daher auch den Widerstand gegen alles Unverdauliche oder gar Vergiftende. Und so darf man, zusammenfassend, sagen: die Anlehnung an fremde Vorbilder und deren Verwertung, sei es nun der Technik oder der Formenanschauung oder dem Gegenständlichen nach, wird bei einem Volke, wie bei einem Einzelnen, in einer schöpferischen Periode, das heißt in einer solchen, in der Gefühl und Phantasie zum künstlerischen Ausdruck des eigenen Wesens anspornen, die Folge eines natürlichen Wunsches nach Vervollkommnung seines Gestaltungs-

vermögens und daher der Ausprägung seines Ideales nicht hinderlich, sondern förderlich sein, da ein solches Lernen ja nur der schnelleren Überwindung von Schwierigkeiten und der Abhilfe von Mängeln dient. Alles Entnommene wird hier zu einem Eigenen. Wo hingegen bei ungenügender Kraft das Künstlertum in Abhängigkeit von fremder Kunst und aus seiner Richtung gerät, wird es seiner Aufgabe untreu. Nicht darauf also kommt es an, daß man sich von allen fremden Einflüssen frei hält und selbstgenügsam jede Belehrung von sich weist, sondern darauf, daß man schöpferisch ist, was nichts anderes heißt, als daß man, von starken Eindrücken der Natur und des Lebens oder begeisternden Ideen bewegt, aus innerem Drange zu deren Gestaltung sich getrieben fühlt.

Nur in solchem inneren Müssen bewährt sich das Persönliche und damit auch das Volkstümliche, und jeder Einzelne, die künstlerische Begabung vorausgesetzt, vermag in sich den unerschöpflichen Born der besonderen Kräfte seines Volkstums zu entdecken, vertraut er nur in Wahrhaftigkeit und Treue seinem Wesen. Dies hat sich an allen Denen besonders deutlich erwiesen, die selbst in Zeiten des allgemeinen Verfalles oder des Schwächezustandes einer Kunst sich die Ursprünglichkeit und Selbständigkeit volkstümlichen Schaffens bewahrten. Daß es solche Zeiten gibt, daß in dem Leben eines Volkes, wie schon früher angedeutet ward, kunstschöpferische und unschöpferische Perioden zu unterscheiden sind, kann nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden. Eben für sie gilt die Charakteristik der Selbstherrlichkeit oder der Abhängigkeit, sei es von fremden Vorbildern oder von Werken der eigenen Vergangenheit. Doch damit nicht genug. Die Geschichte läßt auch darüber nicht im Zweifel, daß ein Volk keineswegs immer mit gleichem Eifer und Glück auf den Gebieten der verschiedenen Künste sich betätigt; vielmehr läßt sich, und zwar besonders lehrreich in der christlichen Kultur, nachweisen, daß es, einer geheimnisvollen Gesetzmäßigkeit zufolge, je nach der Art gewisser, eine Periode beherrschender Ideen und geistiger Stimmungen, während des einen Abschnittes seines Lebens den Ausdruck seines Wesens ganz vorwiegend und mit höchstem Erfolge in der Dichtung, während eines anderen in den bildenden Künsten, während eines dritten in der Musik sucht und findet. Diese Erkennt-

nis, um die man bis jetzt noch kaum sich bemüht hat, ist von großer Wichtigkeit, denn ohne sie läuft man Gefahr, schiefe Urteile über künstlerische Erscheinungen, zumal der Gegenwart, zu fällen, indem man sie ihrer Bedeutung nach über- oder unterschätzt oder auch falsche Schlüsse aus ihnen auf die Kultur zieht. Wofür sich als ein merkwürdigstes Beispiel die heute allgemein verbreitete durchaus irrige Meinung, wir erlebten in unserer Zeit eine schöpferische Epoche der bildenden Künste, anführen ließe.

Was sich aus allen solchen Erwägungen ergibt, ist nun aber folgende für unsere Untersuchungen grundlegende Bestimmung: wer den Charakter der Kunst eines Volkes erfassen will, muß zunächst dessen Hervorbringungen in seiner größten Schaffenszeit befragen, und zwar, da diese eine durch Jahrhunderte sich vollziehende Entwicklung von unvollkommenem bis zu reifem Können, von mehr oder weniger großer Abhängigkeit bis zu siegreicher Freiheit in sich schließt, vornehmlich die den Höhepunkt bezeichnenden Werke der Genies. Nur so gewinnt er eine klare Anschauung vom Wesentlichen und den Maßstab für die Einschätzung des volkstümlich Echten auch in den Kunstgebilden, die in andern weniger produktiven Zeiten entstanden sind. Dies Wesentliche aber ist der Geist oder die Seele selbst des künstlerischen Schaffens, nicht etwa ein bestimmtes Schönheitsideal, eine bestimmte Formensprache, ein bestimmter Vorstellungsbereich, eine bestimmte Technik, denn alles dies wechselt und verändert sich mit dem Wandel allgemeiner geistiger Anschauungen und Richtungen. In dem, was unveränderlich in mannigfaltiger Gestaltung als deren innere Kraft sich offenbart: im künstlerischen Triebe selbst, dessen Art und Ziel durch die gesamte Wesensanlage eines Volkes bedingt wird, ist das Wesen der von diesem hervorgebrachten Kunst zu erkennen.

Eines Volkes! Auch dieses Wort bedarf, damit kein Mißverständnis entstehe, noch einer Erklärung. Wenn im folgenden von deutscher Kunst geredet wird, so wird unter ihr die Kunst der in unserer Nation geeinten germanischen Stämme verstanden. Gar manche erwehren sich der Versuchung nicht, das Deutsche kurzweg mit dem Germanischen gleichzusetzen. Dies ist aber keineswegs erlaubt, da neben der deutschen auch andere germanische Nationen eine ihnen eigentümliche, von der unseren nicht unwesent-

lich verschiedene Kultur geschaffen haben, in der einzelne germanische Eigentümlichkeiten ihre besondere Ausprägung erlangten. In wie unterschiedlichen Formen dies geschah, zeigt nicht nur ein in seiner Absonderung begreiflicherweise eigenartig sich entwickelndes Land wie England, sondern auch der Vergleich der drei skandinavischen Reiche, die, in so naher geschichtlicher Beziehung, doch geistig so verschieden sind; zeigt das Selbständigwerden der niederländischen Kultur seit dem 16. Jahrhundert, die im Mittelalter noch in der deutschen mit inbegriffen war. Die Tatsache, daß durch politische Einigung innerhalb einer Nation Stammesverschiedenheiten, auf deren künstlerische Erscheinungen im übrigen in dieser Schrift nicht eingegangen wird, bis zu einem gewissen Grade ausgeglichen werden können und die Nationen sich daher stärker voneinander sondern, berechtigt dazu, den Begriff einer politischen Nation als den eines Volkes zu fassen. Wie denn auch in den folgenden Betrachtungen „deutsch“ im Sinne des national Deutschen gedacht ist, nur mit der zulässigen, ja notwendigen Einbeziehung des mittelalterlichen Niederländischen, des kulturell uns eng verbundenen Deutsch-Schweizerischen und, wie sich von selbst versteht, des Deutsch-Österreichischen. Diese Abgrenzung besonders hervorzuheben, ist nicht überflüssig: sie ist entscheidend für den Charakter der Arbeit. Hält man sich nicht an sie, so ist die notwendige Folge ein Verschwimmen des „Deutschen“ im „Germanischen“. Eine Kennzeichnung des letzteren würde, da es der weitere Begriff ist, nur allgemeine, eben auf das allen germanischen Nationen Gemeinsame bezügliche Bestimmungen gestatten, und dies hieße den Begriff des Deutschen verflüchtigen. Eigentümlichkeiten anderer Nationen aber, wozu man leicht verleitet wird, bei der Charakteristik des Deutschen zu verwerten, würde eine Trübung und Verwirrung der Erkenntnis, unter Umständen auch eine unberechtigte Aneignung fremden Geistes bedeuten.

Bringt nun freilich eine solche Begrenzung des Begriffes „deutsch“ nicht nur manche Schwierigkeiten, sondern eine scheinbare Beengung mit sich, so dürfen wir uns doch damit trösten, daß die deutsche Kunst uns in höherem Grade als die einer anderen Nation Aufschluß über germanisches Wesen überhaupt gibt, denn in Deutschland haben dessen Eigentümlichkeiten einen bis zu größ-

ter Deutlichkeit gesteigerten und vielseitigsten künstlerischen Ausdruck gefunden.

Zu dieser Erkenntnis, die den Deutschen mit stolzem Selbstvertrauen erfüllen darf, ihm zugleich aber schwerwiegende Pflichten auferlegt, sollen uns zwei grundlegende Betrachtungen, die eine geschichtlicher, die andere psychologischer Art, den Weg bahnen.

2. Geschichtliches.

Der Zeitabschnitt großer schöpferischer Tätigkeit in den bildenden Künsten: Baukunst, Skulptur, Malerei und Kunstgewerbe, ist, wie bei allen Völkern christlicher Kultur, so auch bei den Deutschen, das Mittelalter und die Renaissance. Sie erhielt ihren Antrieb, ihre ideale Richtung und ihre Vorwürfe vornehmlich von der Religion, bemächtigte sich aber in wachsendem Maße neben den kirchlichen auch aller weltlichen Aufgaben, die eine glänzend sich entfaltende Zivilisation ihr darbot. Die Einheit des Glaubens und die Gleichheit des Kultus brachte anfänglich in den verschiedenen Ländern eine Einförmigkeit der Formbildung mit sich: die basilikaförmige Anlage des Gotteshauses, dessen malerische Ausschmückung, die Verzierung der dem Kultus dienenden Handschriften, die Form der kirchlichen Geräte, Anlage und Ausstattung der Klöster ist eine typische. Und alles dies, vom Süden her sich verbreitend, war antiken Ursprunges, eine Hinterlassenschaft der griechisch-römischen Kultur, unter deren Einfluß sich überhaupt das gesamte geistige Leben der Germanen entwickelte. Die naheliegende Frage, ob diese Anknüpfung nicht verhängnisvoll war, ob nicht ohne sie die Kunst nördlich der Alpen in Verfolg früherer eigener Bestrebungen einen neuen Stil von höherer, origineller Bedeutung hätte bilden können, ist müßig und muß vor der geschichtlichen Tatsache verstummen, die hier, wie auch sonst, wo junge Völker in den Bannkreis einer älteren Kultur treten, ein Abhängigkeitsverhältnis unvermeidlich erscheinen läßt. Je weiter die Forschung vorschreitet, desto mehr erweist es sich, daß fast alle Stilformen und Formelemente, selbst solche, deren rein germanischer Ursprung jedem Zweifel enthoben dünkte, auf die Antike zurückzuführen sind.

Nicht in der Erfindung, sondern in der phantasievollen Umgestaltung und eigentümlichen Neubelebung des Überlieferten, die

selbst durch Karls des Großen bewußte Förderung der antiken Lehren nicht gehemmt werden konnte, tritt, und zwar zuerst, wie dies leicht begreiflich, in der Ornamentik, da diese der Einbildungskraft freieren Spielraum gewährt, die germanische Schaffenslust zutage. Die Geschichte der frühmittelalterlichen Kunst, die des „romanischen" Rundbogenstiles, zeigt, im Verlaufe der Jahrhunderte bis 1200, die zunehmende Selbstbefreiung des germanischen Geistes von dem freiwillig übernommenen Zwange, die allmähliche Entwicklung künstlerischer Selbständigkeit. Bei andauernder allgemeiner Verwandtschaft prägen sich bei den Völkern, die, zu nationaler Einheit gelangend, in der Kultur voranschreiten, vornehmlich in Frankreich, Deutschland und Norditalien, aber auch innerhalb derselben bei den verschiedenen Stämmen Unterschiede aus: in den gemeißelten und gemalten Zierformen, in der Gestaltung des Grundrisses, der Raumverhältnisse, der Fassaden und Türme, der Wandgliederung, der Stützen, der Türen und Fenster nicht nur an kirchlichen, sondern auch weltlichen Bauten, im Statuen- und Reliefstil u. a. Wohl kann man, im Streben nach technischer Vervollkommnung, der Belehrungen, welche die norditalienische Gewölbebaukunst, die italienische Bronzetechnik, die byzantinische Malerei und Emailkunst darbieten, nicht entraten, aber schon im 11. Jahrhundert bewährt sich auch in Deutschland, namentlich in Sachsen und am Rhein, starke, selbstbewußte Eigenart. In den anderen Ländern äußert sich die Kraft der Neubildung und das Erstreben neuer Ideale bezeichnenderweise überall dort, wo germanisches Blut wirkt: vornehmlich in der Lombardei, in Burgund, in der Normandie, in dem nördlichen Frankreich. Daß dies letztere am Ende des Zeitraumes allen Mitstrebenden den Vorsprung abgewinnt, die im Spitzbogen und Strebesystem gebotenen konstruktiven Möglichkeiten entdeckend den gotischen Stil erfindet und zugleich, freilich nicht ohne Hilfe der Antike, in seinem Statuen- und Reliefschmuck der Kathedralen eine monumentale Plastik von hoher Stilvollkommenheit schafft, erklärt sich aus den schnelleren und bedeutenderen Fortschritten seiner allgemeinen Kultur, deren Führerschaft ja auch in Gelehrsamkeit, Dichtung und Sitten sich geltend macht. Nichts dürfte wohl mehr zur Vorsicht bei Beurteilung der Frage der Originalität mahnen als die heute unbestreit-

bare Tatsache, daß Deutschland, wie die andern Länder auch, den gotischen Stil von seinem Nachbarn empfangen hat. Wie lange doch sah und pries man in ihm eine das deutsche Wesen ganz besonders kennzeichnende Schöpfung unseres Volkes! Deutlicher wohl als in irgendeinem anderen Falle zeigt es sich in diesem, daß ein Volk von einem anderen verwandten eine Errungenschaft, falls diese in der Richtung seines eigenen Wollens liegt, übernehmen kann und dabei doch nichts von seiner Art einzubüßen braucht, vielmehr diese bei umgestaltender Verwertung des Fremden vollauf auszudrücken die Freiheit hat. Denn jene frühere Auffassung der Gotik behält insofern ihr Recht, als der deutsche Spitzbogenstil, wie später näher ausgeführt werden soll, ästhetische Folgerungen aus dem konstruktiven Prinzip zieht, die, mag man sie nun billigen oder nicht, das besondere deutsche Ideal, wenigstens in einer Hinsicht, mit großer Bestimmtheit erkennen lassen. Und so verhält es sich auch mit der deutschen Skulptur: schon die Statuen des 13. Jahrhunderts in Bamberg, Naumburg, Freiberg, Straßburg und Freiburg, verglichen mit ihren französischen Vorgängern und Vorbildern, gewähren uns untrüglichen Aufschluß über unsere ganz anders gearteten Vorstellungen idealen Menschentumes.

Ein Einwand aber, wie der, daß jene französischen Baumeister und Bildner, weil von fränkischer Abstammung, im Grunde ja doch Deutsche gewesen seien, wäre entschieden zurückzuweisen. Er wäre ein Zeugnis für die früher angedeutete Verwirrung, die unausweichlich eintritt, wenn die Begriffe „germanisch" und „deutsch" einander gleichgesetzt werden. So gewiß wir als maßgebend für die schöpferische Phantasietätigkeit der Nordfranzosen das germanische Element zu betrachten haben, da in der Folgezeit ihre geniale Schöpferkraft um so mehr abnimmt, je mehr das Germanische durch die Mischung mit dem Gallischen und Lateinischen sich abschwächt, so ist der Unterschied zwischen dem Französischen und dem Deutschen schon damals so groß, daß die romanische Originalität zu bestreiten, mit Recht als eine Anmaßung uns verargt werden müßte.

In der großen, vom 13. bis zum 16. Jahrhundert reichenden Periode, deren Kultur in Folge der veränderten politischen, sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse ein so neues Bild zeigt,

daß die auch für sie übliche Bezeichnung: Mittelalter besser einer anderen Platz machte, entfaltet sich das Germanische, der antiken Lehre entwachsen, zu selbstherrlichem Wirken, tritt deutsches Wesen immer ungetrübter in die Erscheinung, wie in der kühn ausgebildeten Gotik der Baukunst und des Kunstgewerbes, so in der Skulptur und Malerei. Ja, man darf sagen, daß es auf allen Gebieten nunmehr mit stärkstem Ausdrucksvermögen sein Ideal dem antiken als ein von Grund aus verschiedenes gegenüberstellt. Auch jetzt kann es freilich nicht ausbleiben, daß die Maler, deren Kunst im Norden bis dahin am wenigsten vorgeschritten war, Anregungen und Unterweisung bei dem Volke holen, das zuerst neue Wege beschreitet, daß sie willig und eifrig im 14. Jahrhundert sich von den über die Alpen gekommenen Italienern belehren lassen, bald aber gelingt es ihnen, zumeist rheinischen Meistern und dann in Flandern den Gebrüdern van Eyck und ihren Zeitgenossen, aus eigener Bemühung in der Verwendung von Ölfarben ein technisches Verfahren zu entdecken, das ungeahnte malerische Möglichkeiten erschließt und dem Verlangen nach einer schärfsten und genauesten Wiedergabe der Natur entgegenkommt. In wunderbar reicher, durch keinerlei vorgefaßte Anschauungen beeinträchtigter Gestaltung wird im 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts in der Tafelmalerei, im Kupferstich und Holzschnitt, deren Erfindung dem gerade im Norden verbreiteten Wunsche nach einer Bereicherung auch der schlichten Häuslichkeit mit künstlerischen Erzeugnissen entspricht, und in der Plastik jeder Art, die vorzugsweise als bemalte Holzschnitzerei auftritt, ein Abbild der Welt geschaffen, wie es so noch nie zuvor erschaut worden war. Mit gleicher Feurigkeit und Lust eines sich nie genugtuenden Strebens, wie das italienische Volk, scheint das deutsche seine geistige Hauptaufgabe in der künstlerischen Tätigkeit zu finden und nimmt, nunmehr die Franzosen in der Malerei weit überflügelnd, in voller Selbständigkeit den Wettstreit mit dem genialen Erben der Antike südlich der Alpen auf; durch den Reichtum seiner Phantasie, die Beherrschung der Natur und die technische Meisterschaft dazu berechtigt, neben den künstlerisch höchstbegabten Völkern seinen Platz sich zuerkannt zu sehen.

Ob auch der Vollkommenheit des Stiles nach, ist freilich eine andere erst später zu erwägende Frage, für deren Beantwortung

aber auch eine geschichtliche Tatsache von großer Wichtigkeit ist, jene nämlich, daß gerade in dem Augenblick seiner freiesten Entfaltung der deutsche Geist abermals um Belehrung an das Volk sich wendet, das eine unbestreitbar höchste Gesetzmäßigkeit der Form in seiner Malerei verkündet. Der gewaltigste Genius, Dürer, und mit ihm, oder ihm folgend, fast alle großen deutschen Maler und Bildner glauben eine letzte Vervollkommnung, Läuterung und Vereinfachung ihrer künstlerischen Sprache, nur durch das Studium und die Aneignung der italienischen Schönheitsnormen erreichen zu können. Der Nürnberger Meister, indem er der Praxis die Theorie gesellt, bekennt sich in unzweideutiger Weise zu dieser Meinung. Dies gibt sehr zu denken. Wer sich, wie es neuerdings vielfach geschieht, daran genügen läßt, das Eindringen des südlichen Einflusses aus einer verhängnisvollen Bezauberung des Nordländers durch die formalen Reize der italienischen Kunst zu erklären, und die deutsche Renaissance kurzhin als einen beklagenswerten Abfall von dem Ideal, dem er Treue schuldete, verurteilt, macht sich einer unbedachten leichtfertigen Anklage schuldig. Als ob Meister, wie Dürer, Holbein, Burgkmair, Cranach und auch Grünewald, der ohne die ihm durch Dürer vermittelte große Formenanschauung und ohne eigene Eindrücke von italienischen Gemälden seine Werke nicht geschaffen hätte, also Künstler, die die größten Verkünder deutschen Wesens waren, nicht besser gewußt hätten, was der deutschen Kunst nottat und frommte, als Grübler des 20. Jahrhunderts. Nicht Schwäche und Willkür, sondern Kraft und inneres Müssen, wie es so großen Schöpfernaturen eigen ist, bestimmten sie zu ihrem Verhalten. Worin diese Notwendigkeit allgemein begründet war, wird uns später ersichtlich werden; hier genügt es festzustellen, daß es der deutschen Kunst an etwas fehlte, was nach der Erkenntnis unsrer bedeutendsten Meister ohne die Hilfe einer gerade in dieser Hinsicht vorgeschritteneren Kunst nicht gewonnen werden konnte.

Gilt dies für die Malerei und die Plastik, so wurde für das Aufgeben des gotischen Stiles in der Baukunst etwas anderes maßgebend. Seine Lebenskraft ging zu Ende, er war keiner weiteren Aus- und Fortbildung mehr fähig. Auch Stile haben ihre Zeit, über die hinaus sie erstarren oder in Entartung sich auflösen. Der Norden hatte in der Gotik ein Ideal von höchster Eigenart verwirklicht;

alles, was er durch sie auszudrücken hatte, war ausgesprochen. Eben damals, als sich die im Spitzbogensystem gegebenen Möglichkeiten erschöpft haben, im Anfang des 16. Jahrhunderts, erhebt sich mit dem Humanismus und der Reformation eine neue Zeit, die, große zugleich politische und soziale Wandlungen mit sich bringend, dem geistigen und praktischen Leben veränderte Aufgaben und Ziele setzt. Eben diesen zu entsprechen und Genüge zu tun, ist die italienische Renaissancebaukunst mit ihrer neuen Raumanschauung, sie selbst ein Erzeugnis des neuen Strebens, bestimmt. Wie hätte es anders sein können, als daß die ersterbende Gotik ihr hätte den Platz einräumen sollen. Derartige Vorgänge vollziehen sich wie nach Naturgesetzen: das nicht weiter Lebensfähige weicht dem kräftigen Jungen. Statt sich in unbestimmten Wünschen darüber zu ergehen, daß der Deutsche aus sich heraus — als ob das jederzeit und unter allen Umständen beliebig möglich wäre — einen neuen Baustil erfunden hätte, sollte man sich an der noch immer erstaunlichen originellen Kraft erfreuen, mit der er nach der großartigen Formung des gotischen Ideales imstande war, während des 16. Jahrhunderts und auch noch später, wenngleich in sich abschwächender Weise, das Fremde seinen eigenen Bedürfnissen und Gefühlen dienstbar zu machen und vornehmlich auf dem Gebiete weltlicher Architektur, um dessen Pflege es ihm besonders zu tun sein mußte, sich in phantasievoller Mannigfaltigkeit zu betätigen.

Nicht die Übernahme der Renaissanceerrungenschaften, die unvermeidlich war, ist zu beklagen, wohl aber ein Anderes! Daß nämlich unserem Vaterlande es nicht vergönnt war, das glänzende Nachspiel zu erleben, das die monumentale Malerei in den katholischen Ländern: in Italien, Spanien und Belgien im 17. Jahrhundert und mit seinen Ausklängen bis in das 18. uns zeigt, daß es, obgleich gewiß hierzu befähigt, nicht gleich seinem glücklichen Stammverwandten, dem holländischen Volke, das seine Freiheit und Macht siegreich durch seine Kunst bekundete, in einer höchst gesteigerten malerischen Naturverherrlichung protestantisch-germanischer Gesinnung Ausdruck verlieh. Auch in seinen großen Leistungen und Bestrebungen der Dürerschen Zeit waren Tendenzen enthalten, die, wie von den Holländern, trotz der hereinbrechenden Flut des italienischen Einflusses und durch sie hindurch, bis zu

neuen künstlerischen Taten hätten entwickelt werden können. Die Schuld daran, daß es nicht dazu, nicht zu einem erneuerten und freiesten Bekenntnis der deutschen Seele kam, trugen die traurigen politischen Verhältnisse, die Deutschland seinem vollständigen Untergang nahe brachten. In den furchtbaren Kämpfen sank es in einen Schwächezustand, der es, wie ein Jeder weiß, auch künstlerisch von fremder Konvention, zuerst von Italien, dann vornehmlich von Frankreich abhängig machte. Selbst die stärksten Bemühungen einzelner hochbegabter Meister, die ein rühmliches Zeugnis von echt deutschem künstlerischen Wollen in Werken der Baukunst und Skulptur uns hinterließen, alle andauernd hohen Fertigkeiten des Handwerkertums vermochten den Bann nicht zu durchbrechen, und als endlich die Wiedergeburt des deutschen Geistes stattfand, da sind es nicht die bildenden Künstler, sondern die Dichter und Musiker gewesen, die die Verkündiger und Erfüller der deutschen Seelensehnsucht wurden.

Nicht in Deutschland allein, sondern in allen Ländern europäischer Kultur erstarb im 18. Jahrhundert die große schöpferische Periode der bildenden Kunst auch in ihren letzten Nachklängen. Im Verlaufe der Zeiten mehr und mehr zu einer bloßen Luxuserscheinung geworden, hatte sie sich der Volksseele entfremdet; ihr Leben spendender Quell war versiegt. Überblickt man die Fülle des während eines Jahrtausends Geleisteten, so begreift man, daß alle Gestaltungsmöglichkeiten erschöpft scheinen mußten, ein weiteres Neues sich in natürlicher Folge nicht mehr entwickeln konnte.

Hierdurch nun aber war das Schicksal der Kunst im 19. Jahrhundert bestimmt. Sie wuchs nicht aus inneren Notwendigkeiten heraus, nicht aus allgemeinen Anschauungen, die dringend nach einem starken Ausdruck gedrängt hätten, nicht aus gesunden handwerklichen Verhältnissen, auch nicht aus neuen idealen Anforderungen des Lebens, welche der Phantasie hohe, sie beschwingende Aufgaben gestellt hätten — was sie erfuhr, war nicht eine natürliche, sondern eine künstliche Belebung.

Sehr Vielen wird freilich eine solche Behauptung höchst befremdlich klingen, da Manches gerade auf das Gegenteil, auf einen in gleichem Maße vielleicht nie vorhandenen Eifer und Ausbreitung künstlerischer Tätigkeit hinweist: deren angelegentliche staatliche Pflege durch Akademien, Kunstgewerbeschulen, Aufträge,

Preisausschreiben und Ankäufe, die städtische und private Teilnahme an solchen Bestrebungen in Kunstvereinen, -gesellschaften und -jurys, der im öffentlichen geistigen Leben eine große Rolle spielende Betrieb von Ausstellungen, der vielverzweigte Handel und die erregte Diskussion technischer und ästhetischer Fragen. Den tiefer Blickenden aber vermögen alle diese Dinge nicht zu täuschen. Die Wahrheit kommt zutage, sobald wir, von aller der äußeren Geschäftigkeit ungeblendet, ja in dieser selbst die deutlichsten Anzeichen ungesunder künstlerischer Verhältnisse erkennend, statt einer normalen Entwicklung bestimmter Ideen und Formen, wie sie allen großen Kunstepochen eigentümlich ist, den rastlosen Wechsel der „Richtungen" und Theorien, die bewußte Anknüpfung bald an diese, bald an jene Vorbilder der älteren oder auch an augenblickliche Bewunderung erweckende zeitgenössische Hervorbringungen anderer Völker, den Verfall, sei es in gesuchte Exzentrizitäten, sei es in anarchistische Roheit, gewahren. Auf diese allgemeinen Tatsachen aber, nicht auf einige hervorragende Leistungen, kommt es bei einer Beurteilung des gesamten Schauspieles an. Daß trotz dieses Scheinlebens der bildenden Künste einzelne hohe Begabungen Großes und Eigentümliches geschaffen haben, das den Vergleich mit alten Meisterwerken nicht zu scheuen braucht, ist gewiß. Es leugnen zu wollen, wäre eine nicht genug zu verurteilende Ungerechtigkeit gegen Persönlichkeiten, die vielmehr auf eine um so größere Wertschätzung Anspruch erheben dürfen, als sie nicht, wie die alten Meister, vom festen Gefüge künstlerischer Verhältnisse getragen, aus eigener Kraft ungünstigsten, ja hemmenden Zuständen ihr Schaffen abzutrotzen hatten. Wer sie, die Größten, befrüge, würde die unzweideutigste Bestätigung des hier ausgesprochenen Urteiles über die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts erhalten.

Zugleich sind Jene aber auch die berufensten Zeugen für die Unumstößlichkeit des Satzes, daß nur aus tief volkstümlichem Wesen heraus und, in Zeiten wie den unseren, nur im Kampfe mit dem verflachenden und das Persönliche abtötenden Internationalen das wahrhaft Bedeutende entstehen kann. Eine Würdigung dieser in sich gefestigten Meister ergibt daher auch einen besonders wichtigen Beitrag zu unserer Erkenntnis deutschen Wesensausdruckes, da sie innerhalb der allgemeinen modernen Weltanschau-

ung die deutsche Art derjenigen anderer Völker gegenüber verkündigen. Aber sie sind die Ausnahmen — der Aufschluß, den wir sonst der seit 1800 bis auf unsere Tage ausgeübten künstlerischen Tätigkeit entnehmen, belehrt uns mehr über die Schwächen als über die starken Seiten unsres Volkscharakters und ist zu gewinnen nur durch Abstraktion von den Hüllen, in denen sich deutsches Fühlen und Wollen der unmittelbaren Anschauung entzieht: von jenen Formen, die es — hierin übrigens nicht von den anderen Völkern sich unterscheidend — der antiken, der alten italienischen, der eigenen mittelalterlichen, der niederländischen, und endlich der gleichzeitigen französischen, der orientalischen, ja selbst der primitiven Kunst barbarischer Völker entlehnte.

3. Deutsches Wesen.

Hervorstechende Charakterzüge eines Volkes festzusetzen und aus ihnen Rückschlüsse auf seine gesamte Wesensanlage zu ziehen, scheint bei einiger Erfahrung und Beobachtung nicht allzu schwer. Jeder Versuch aber, diese Anlage genau zu definieren, bleibt unzulänglich, denn das, worauf es hierbei ankommen würde: die scharfe Bestimmung des Verhältnisses, in dem die Wesensfaktoren: Sinnlichkeit, Gefühl, Phantasie, Verstand und Vernunft zu einander stehen, ist unmöglich. Man muß es bei einer allgemeinen Abschätzung bewenden lassen, die, im besonderen Hinblick auf die uns beschäftigende Frage nach Geist und Art der deutschen Kunst, zunächst eingeschränkt werden darf auf die nicht zu bezweifelnde Tatsache, daß der Germane und ganz besonders der Deutsche mehr als der Romane nach Innen lebt. Näher betrachtet heißt dies soviel, als daß bei ihm das Gefühlsleben, in dem äußere Eindrücke zum seelischen Erlebnis werden, ungemein stark entwickelt ist und ein größeres Gegengewicht als beim Romanen gegen die Tätigkeit des Verstandes bildet, der nur mit der analysierenden Wahrnehmung der äußeren Dinge und mit ihrer Erklärung nach dem Gesetz der Ursächlichkeit zu tun hat. Da aber die Erregbarkeit des Gefühles bedingt ist durch eine bewegliche, das heißt schöpferische Phantasie, die, gleichfalls vom Verstande unbeeinflußbar, mit dem inneren Besitz der Wirklichkeitsbilder frei schaltet, und die Phantasie ihrerseits beständig durch das Gefühl angeregt wird, also eine ununterbrochene gegenseitige Beein-

flussung stattfindet, so faßt der Begriff der deutschen „Innerlichkeit" außer dem starken Gefühlsleben auch ein starkes Phantasieleben in sich. In dem einheitlich sich durchdringenden Wirken dieser beiden vorwaltenden Mächte beruht die gesamte geistige deutsch-germanische Weltanschauung, die religiöse, sittliche und philosophische.

Das Gefühl, dem unsere erste Betrachtung gilt, steht mitten inne zwischen der Sinnlichkeit, die uns die Eindrücke der Außenwelt in Empfindungen zuführt, und der Denkkraft, die diese als Vorstellungen bearbeitet; es hat an beidem Anteil, in ihm vereinigen sich Natürliches und Geistiges. Müssen wir in einem weiteren Sinne das Gefühlsvermögen überhaupt mit dem Worte Gemüt bezeichnen, unter diesem also die Einheit unseres doppelten Lebensbewußtseins: Empfinden und Denken, unseres in Leiden und Freuden bewegten Begehrens und Wollens verstehen, so pflegen wir doch in engerem Sinne bei „Gemüt" an jene besonderen seelischen Vorgänge zu denken, in denen sich unser Gefühl auf das Wesen und Ergehen anderer Geschöpfe bezieht. So gefaßt ist es das uns innerlich mit Anderen verbindende Erleben, in dem wir, die Schranken unseres Sonderseins durchbrechend, unserer innigen Zugehörigkeit zu allem Lebendigen oder als lebendig Gedeutetem außer uns unmittelbar gewiß werden. Durch diese Kraft des Fühlens mit und in dem Fremden, die wir, weil wir ihre Regungen leiblich im Pulsschlag empfinden, statt Gemüt wohl auch Herz nennen, erlangen wir eine Erkenntnis so anderer Art als die, welche uns der Verstand schafft, daß wir das warme Gemüt und den kühlen Verstand als etwas geradezu Gegensätzliches betrachten. Ist der letztere, wie schon angedeutet, nur mit der kritischen Ordnung des in Raum und Zeit Wahrnehmbaren beschäftigt, so erschließt das Gemüt uns den ahnenden Einblick in die unwahrnehmbare Einheit, die allen diesen raumzeitlichen Erscheinungen zugrunde liegt. Es führt in die Tiefe und bringt uns in „Fühlung" mit dem in ihnen wirkenden Wesen. Da dieser Akt der Aneignung fremden Lebens in Wohl und Wehe aber zugleich eine Selbstentäußerung durch Ausschaltung des eigenen selbstischen Begehrens bedeutet, so darf man ihn kurzweg als Hingebung oder als Liebe, das Wort in seinem umfassenden geistigen Sinne angewandt, kennzeichnen. In ihr entfaltet das Gemüt seine Wirk-

samkeit, und sprechen wir von dessen Kräften, so meinen wir mit ihnen nur die verschiedenen Arten der Hingebung, der Unterordnung unseres Wollens unter ein Außerpersönliches, mag dieses nun ein lebendes Geschöpf oder eine Idee sein: das Vertrauen, die Treue, die Ehrfurcht, den Glauben, das Gerechtigkeitsgefühl, das Pflichtgefühl, das Ehrgefühl — kurz alle jene Eigenschaften oder Tugenden, die den Begriff einer in Gesinnung beruhenden, also inneren Sittlichkeit ausmachen und das ethische Verhalten in Wort und Tat bestimmen.

Ein Volk, wie das deutsche, in dessen Seelenleben das Gemüt eine so große Rolle, eine größere als bei anderen Völkern spielt, wird demnach sein Ideal des Menschentums und der Menschenwürde vorwiegend in dem von allem Äußeren absehenden, jedem Pathos und jeder Affektation abholden, anspruchslosen Befolgen innerer Gebote um ihrer selbst willen gewahren, und hieraus erklären sich besonders stark bei ihm ausgeprägte Eigentümlichkeiten: die im Mittelalter sogar über allen anderen Tugenden gepriesene Treue in der Selbsthingabe an Menschen und geistige Aufgaben, der tiefe, Ironie, Spott und Frivolität verabscheuende Ernst in der Auffassung der Welt und des Lebens, die Scheu und Keuschheit im menschlichen Verkehr, die Strenge der Anforderungen an sich selbst, wie auch an Andere, die unbedingte Hochschätzung der Redlichkeit, Wahrhaftigkeit und Zuverlässigkeit — es erklären sich so aber auch die dem Weiblichen, als der größten und reinsten Offenbarung der Gefühlsmacht, gezollte Verehrung, die Innigkeit des fest in sich geschlossenen Familienlebens, die Weihe der Freundschaft, der Sinn für die „Gemütlichkeit" traulich umschließender Umgebung, der Hang zum Natürlichen und Einfachen, das Herzensverhältnis zu Tieren und Pflanzen, die Liebe zur Natur überhaupt. Und faßt man das alles ins Auge, so begreift es sich, daß den Seelenbedürfnissen des Deutschen, mochte sich auch anfangs sein unternehmungslustiger und kriegerischer Geist, in dem sich sein Gemüt als Mut bewährte, dagegen auflehnen, die christliche Glaubenslehre mit ihrer Verherrlichung der Innerlichkeit so ganz entsprach, daß sie durch ihn ihrer tiefsten Bedeutung nach erkannt und erlebt ward.

Mit dem Gemüt mußte, wie früher bemerkt ward, eine andere Macht im deutschen Wesen maßgebende Herrschaftsrechte erlangen:

die Phantasie. Von dem im Dunkel waltenden Gefühl erregt und zum Schaffen angespornt, befriedigt sie das ihm entspringende Verlangen nach Anschauung durch ihre bildlichen Vorstellungen. Die Erscheinungen der Wirklichkeit umgestaltend, überbietend und durch neue, unwirkliche bereichernd, gestaltet sie eine innere Welt, die einen gesteigerten Gefühlswert besitzt und somit darnach angetan ist, der unermeßlichen Sehnsucht der Seele Genüge zu tun. Der Verstand ist an die Wahrnehmung gebunden, das Gefühl, von ihr nicht befriedigt, drängt nach einem Einfluß auf die äußeren Dinge und gewinnt ihn vermittelst der bald in leichtem Spiele, bald in leidenschaftlichen Erregungen sich vollziehenden Tätigkeit der Einbildungskraft. So wird der Deutsche zum Träumer und Phantasten, der sich in einer von allem praktischen Wirken abgesonderten geistigen Region ein Reich der Freiheit zu erhalten weiß, in dem er, jeden äußeren Zwanges ledig, als ein Herr über die Welt gebietet und, sei es in ernster Erhebung, sei es mit heiterem Flügelschlage überlegenen Humors das nüchterne und kurzsichtige Getriebe der dem Nutzen und der Sinnenlust nachgehenden Menschheit unter sich läßt. Und nicht allein, daß er der Phantasie ihr Recht zu wahren weiß, ohne seine praktische Tätigkeit — es sei denn in Zeiten abgeschwächter Tatkraft — zu beeinträchtigen, verdankt er vielmehr gerade jenen Entrückungen die zu Großem befähigende Frische und Freudigkeit bei seiner Tagesarbeit.

Auch auf diese fällt das erwärmende Licht einer Weltdeutung, die durch das Zusammenwirken von Gemüt und Phantasie, im Gegensatze zu dem vom Verstande ausgehenden Realismus, die Richtung auf das Nichtwahrnehmbare im Idealismus erhält. Mit Notwendigkeit entwuchs dieser als die den deutschen Geist kennzeichnende Anschauungsweise und Denkensart dem Gefühlselemente. Denn eben jene Gefühlshingebung an das von den Sinnen nie Erreichbare, die wir Glaube nennen, die nie gestillte Sehnsucht nach einem Freiwerden von den Banden der Individualität, nach dem Aufgehen in einem Höheren verleiht dem Geiste die Schwungkraft, weit über die Verkettung der Dinge in Ursache und Wirkung hinaus zu traumhaftem Erleben des Göttlichen, zum Schauen ewig unveränderlicher, in Kräften waltender Ideen zu gelangen. Ein geistiger Trieb, der schließlich von

der Vernunft selbst durch eine Philosophie heilig gesprochen wurde, welche die Grenzen bloßer Verstandeserkenntnis und jenseits derselben das Reich der Freiheit nachwies. Das Weben der Phantasie ward zu einem in sich selbst sich versenkenden Sinnen, zu einem emsigen Erforschen und Ergründen der Geheimnisse des Lebens und des Denkens, das in seinem unhemmbaren Drange und in seiner unbestechlichen Gewissenhaftigkeit nicht rastet, bis es in alle Tiefen dringt.

Was es dort entdeckt, erhält seinen Wert aber immer wieder nur dadurch, daß es dem ethischen Streben dienstbar gemacht wird. In seinem stillen reinen Glanze wird das Ideal dem Leben entgegengehalten und alle Bemühung um praktische Zwecke und äußeren Nutzen der einzigen wahren und würdigen Aufgabe einer rein menschlichen Bildung untergeordnet, in der durch die Versöhnung und Übereinstimmung von Gefühl und Intellekt das Sittliche sich verwirklicht.

Wenn der Deutsche in dem Satze von der Rechtfertigung durch den Glauben sein Bekenntnis ablegte, so war dies nicht nur ein protestantisch-christliches, sondern das einer mystisch-religiösen Weltanschauung überhaupt, der alles Vergängliche, alle unendliche Mannigfaltigkeit der Einzeldinge, nur das Gleichnis eines Ewigen ist, und es war zu gleicher Zeit der Ausdruck einer unerschütterlichen Überzeugung, daß der gewisseste Zugang zur Erkenntnis des Wesens Gottes und der Welt nur im eigenen Innern, in der alleinenden Kraft des Gemütes, zu finden ist. Und so kehrt schließlich der über den tageshellen Kosmos sich verbreitende Blick des Denkers wieder zu den nächtigen Ursprüngen des Geistes im Gefühlsleben zurück, offenbart sich die Einheit des deutschen Wesens in dem Mit- und Ineinanderwirken stärkster Gemütsbewegungen, lebhaftester Phantasietätigkeit und idealistischen Denkens als ein Drang in die Tiefe, der, erzeugt von der Sehnsucht der nie durch äußere Dinge zu befriedigenden Seele, vom Glauben des Weges, der zu einer innerlichen Erfüllung des Verlangens führt, gewiesen wird.

Mußte eine Anlage wie diese das deutsche Volk zu höchsten geistigen Leistungen befähigen und der Entwicklung des individuellen Charakters der Persönlichkeit günstig sein, so barg

sie unzweifelhaft doch auch Gefahren in sich. Unsere Geschichte ist nur allzu reich an traurigen Zeugnissen dafür, welche verhängnisvollen Folgen für das praktische Leben die Vorherrschaft des Gefühls und der Phantasie hatte, wenn immer, sei es allgemein durch unglückliche politische und soziale Verhältnisse, sei es beim Einzelnen durch Schwärmen, Träumen oder Grübeln der Tätigkeitsdrang gelähmt ward, und welche Hindernisse die dem Individualismus entspringenden Sonderbestrebungen der Einzelnen, der Stände, der Parteien, der Stämme dem staatlichen und gesellschaftlichen Gemeinstreben in den Weg stellten. Aber nicht diese bedenklichen Erscheinungen allein sind in Betracht zu ziehen, zumal in unserer Zeit wenigstens von der einen, dem Mangel an praktischen Interessen, wahrlich wenig mehr zu verspüren ist, vielmehr die fieberische Verfolgung äußerer Zwecke unsere edelsten seelischen Kräfte abzutöten droht. Auch im geistigen Leben und, damit zusammenhängend, im äußeren Benehmen und Verhalten des Deutschen fehlt es, wie dies gar nicht anders sein kann, nicht an Schattenseiten. Solche sind: die Vernachlässigung des Sinnes für schöne Form, die Entartung des Gefühles in schwächliche Empfindsamkeit (Sentimentalität) und schwelgerische Schwärmerei, die Verirrung der Phantasie in das Absonderliche und Unverständliche, die Verkümmerung des Denkens in ziellosem Grübeln lehrhafter Pedanterie, grundlosen Abstraktionen und eigensinniger Systematik, die vor Selbstentwürdigung nicht zurückscheuende Hingebung an Fremdes. Erscheinungen, die zur Erkenntnis des Unterschiedes zwischen germanischem und romanischem Wesen wichtigste Beiträge geben; sind doch die für das letztere charakteristischen Schwächen geradezu entgegengesetzter Art, nämlich der Verfall in seelenlose formale Konvention, in hohle Phrase und kaltes Pathos, in nüchternen Realismus, in ungeistige Sinnlichkeit, Skepsis, Ironie, oberflächlich tändelnden Witz und Frivolität, in eine für alles Fremde verständnislose, eitle Selbstverherrlichung.

Wie immer es sich aber mit den unerfreulichen Kehrseiten unserer großen Eigenschaften verhalten mag, gewiß ist, daß in unserer geistigen Eigenart alle Bedingungen nicht nur für eine tiefsinnige, wissenschaftliche Weltbetrachtung, sondern auch für eine bedeutende künstlerische Tätigkeit gegeben waren, da ja gerade die zu einer solchen drängenden Kräfte: das Gemüt und die

Phantasie mächtig im Deutschen wirkten und in seltener Weise sich bei ihm der Hang zur Beschaulichkeit mit innig leidenschaftlicher Erregbarkeit der Seele verbindet. Mehr als dies: die Kunst mußte ihm in ganz besonderem Maße zu einer Herzensangelegenheit werden. Sie war ihm der notwendige Ausdruck seines inneren Lebens, das sich in ihr, wie mit Naturgewalt, von einem Überschwange befreite und ihrer als der Verdeutlichung der dunklen Seelenvorgänge unbedingt bedurfte. In ihr bekannte er alle seine Sehnsucht und seinen Glauben; die gewiß an sich nicht geringe Lust an technischer Geschicklichkeit war der höheren Freude einer Befriedigung seines Gemütes untergeordnet, alle heiße Bemühung um eine gewissenhafte Kenntnis der Natur, um eine überzeugende Form der Darstellung und um eine sorgfältige, zweckentsprechende Behandlung des Materiales nur Mittel zum Zweck einer vollkommenen Mitteilung seiner Gefühlserlebnisse.

Indem er aber so das formende Schaffen als ein aus innerem Müssen hervorgehendes Wirken, nicht als ein bloßes willkürliches Spiel und edlen Zeitvertreib, an sich erfuhr, lernte er in der Kunst eine höchste Kulturmacht verehren, der als Führerin zum Ideal rein menschlicher Bildung die Aufgabe versittlichender Erziehung zufällt und als Verkünderin ewiger Gesetze der Thron in der Nähe der Religion selbst gebührt. Ob als Dichter oder Musiker oder Bildner, immer, wenn er sich in den Dienst künstlerischer Ideale stellte, war er sich der Verantwortlichkeit bewußt, die das Verwalten eines Priesteramtes auferlegt, fühlte er sich in Demut Werkzeug eines Höheren und mit Stolz Vertreter der Würde der Menschheit. Bevor es in Deutschland so weit kommen konnte, daß, wie wir es mit Grauen und Empörung in unseren Tagen gewahren, die Kunst zum Mittel geschäftlicher Spekulation, zur Beförderin Kultur zerstörender Tendenzen, zur schmeichlerischen Sklavin unedler Instinkte, ja zur buhlerischen Verführerin erniedrigt werden konnte, mußte durch die Einflüsterungen eines uns feindlichen dämonischen Geistes unser Gewissen eingeschläfert und unser Denken vergiftet worden sein.

War es dem tiefsten Gehalte nach das Gleiche, was wir, der Welt zur „Genesung", künstlerisch in Tönen oder in Formen und Farben oder in Worten zu sagen hatten, so ergaben sich doch aus den verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten und Stilgesetzen der

Künste sehr verschiedenartige Formerscheinungen. Nur durch deren vergleichende Beurteilung, durch eine Lösung der in ihnen sich darbietenden, überaus interessanten Probleme und durch eine Zurückführung aller Eigentümlichkeiten der Dichtung, Musik und bildenden Künste auf einen gemeinsamen Ursprung wäre eine erschöpfende Vorstellung vom künstlerischen Wesen des Deutschen zu gewinnen. Hier wartet eine große Aufgabe noch ihrer Erfüllung, die ohne vorbereitende Einzeluntersuchungen aber nicht denkbar ist. Eine solche wird im folgenden angestellt. Sie beschränkt sich auf die Beantwortung der Frage: in welcher Art hat deutsche Innerlichkeit den Gesamtcharakter jener Künste bestimmt, welche nicht, wie die Musik, die Seele in deren tönenden Lauten unmittelbar offenbaren, sondern nur mittelbar durch die in Gestalt und Farbe dem Auge erscheinenden körperlichen Dinge? Daß es sich hier um ein Problem sehr eigentümlicher Art handelt, macht diese Fragestellung ohne weiteres ersichtlich. Es läßt sich in die Worte zusammenfassen: körperliche Erscheinung als Wesensausdruck. Denn der Grundsatz, der für die deutsche Auffassung der Kunst überhaupt, also auch der bildenden, allgemein gültig ist, lautet: Kunst ist Ausdruck.

Das Wesen, das zum Ausdruck kommt, ist nun aber das in den Dingen und Geschöpfen, die wir daher auch wohl Einzelwesen nennen, wirkende, einem jeden Gestalt und Bewegung verleihende, ihm besondere Leben — Leben hier in weitem, auch die anorganischen Kräfte in sich schließenden Sinne genommen. Und da wir es nur durch unser Gefühl — nicht durch bloße sinnliche Empfindung — erfassen können, ist es im Grunde unser eigenes Lebensgefühl: das Fühlen, mit dem wir in den beseelten Geschöpfen ihre Seele, in den belebten ihr Leben, in der Materie ihre Kräfte miterleben und mit dem wir an sich gefühllose Dinge und Vorgänge in der Natur, sie menschlich deutend, beseelen. Dies meint man, wenn man sagt: der Deutsche faßt die körperlichen Erscheinungen als Wesensoffenbarungen oder nach ihrem Gehalte auf. Alles Sinnfällige, alle Gestalt und Farbe, hat Bedeutung für ihn nur als Sinnbild der im eigenen Innern gefühlten Kräfte. Seine Darstellung der Welt im Bilde ist die Mitteilung seines seelischen Welterlebens.

Bewährt sich hierin allgemein jener Hingebungsdrang des Ge-

mütes und im besonderen die Liebe zu der es so stark bewegenden Natur als Naturalismus, so ergibt sich als erstes die Bemühung um eine möglichst getreue Wiedergabe der Wirklichkeit: die Individualistik. Denn eine Vertiefung in die Dinge, ein Nachfühlen derselben bringt die Wertschätzung des Einzeldinges mit sich und diese die eindringliche Anschauung des Individuellen. Da dieser Naturalismus aber eben nicht nur am Äußeren haftet, nicht — so groß die Freude an Formen und Farben auch ist — an bloß sinnlichen Empfindungen sich genügen läßt, sondern der Gefühlserkenntnis des Wesens dient, wird er zur Charakteristik, der nachdrücklichen Hervorhebung der ein Ding von einem anderen unterscheidenden Merkmale, die seine besondere Art verdeutlichen. Sie erstreckt sich nicht nur auf Gestalt und Farbe, sondern auch auf die Bewegungen der Körper. Ja gerade der Bewegung, und zwar vornehmlich derjenigen, welche Gefühlsvorgänge ausdrückt, wird, behufs Veranschaulichung des Wesens, eine wichtigste Rolle zuerkannt.

Die dritte hervorstechende Eigentümlichkeit bei der Weltdarstellung, auch sie ein Ergebnis des Ausdrucksbedürfnisses, ist die Phantastik. Scheinbar im Widerspruch zum Naturalismus stehend, bedeutet sie, in der die Schöpferlust der starken deutschen Einbildungskraft an verwegensten Erfindungen sich freut, in der Tat doch nur eine über die Wirklichkeit hinausgreifende, bis zu drastisch eindringlichsten Wirkungen gesteigerte Wesenscharakteristik. Was sich in dem Umstande zu erkennen gibt, daß der deutsche Bildner nicht etwa bald in einem Werke nur treuer Naturwiedergabe sich befleißigt, in einem anderen seiner Phantasie in freier, willkürlicher Gestaltung die Zügel schießen läßt, sondern, dank seiner Anlage immer ein Dichter, in seinen Schöpfungen Natürliches und Phantastisches in eigentümlicher, oft verwunderlichster Weise vereinigt.

Erklären sich demnach die charakteristischen Besonderheiten der deutschen künstlerischen Weltanschauung, mit denen wir uns zuerst näher zu beschäftigen haben werden, einheitlich aus der dem deutschen Wesen entspringenden, grundsätzlichen Bestimmung: Kunst ist Ausdruck, so gilt dies weiter, wie im dritten Abschnitt ausgeführt wird, auch für die vom Deutschen beliebte Wahl und Auffassung des Gegenständlichen, das heißt: der von ihm vorzugs-

weise behandelten Vorwürfe, denn sie ist durch eben jene Anschauung bestimmt. Mit der Erkenntnis solchen einheitlichen Zusammenhanges der künstlerischen Erscheinungen aber ist der Gesichtspunkt gewonnen, von dem aus die Eigentümlichkeiten auch unserer Baukunst, denen der vierte Abschnitt gewidmet ist, scharf erfaßt werden können, und zugleich der Ausgangspunkt gegeben für eine, wenn auch nur allgemeine Prüfung der ästhetischen Fragen, die sich zum Schlusse unabweisbar einstellen.

II. Das naturalistische Ausdrucksideal.

1. Die Individualistik.

Bei vergleichenden Betrachtungen über die italienische und deutsche Kunst in ihrer Blütezeit wird häufig der Unterschied zwischen beiden in die Worte: idealistisch und realistisch zusammengefaßt. Wie bedenklich und irreführend dies ist, bezeugt schon die eine Erwägung: ist es denkbar, daß das vor allen anderen idealistisch gesinnte Volk der Deutschen eine realistische Kunst hervorgebracht? Der zu gründlichem Mißverständnis Anlaß gebende Fehler liegt in einer falschen Anwendung des zweideutigen Ausdruckes: Realismus. Dieser bedeutet, streng genommen, eine besondere Art der Anschauung und Auffassung der Welt, nämlich deren Wahrnehmung und Erklärung durch den Verstand, ist also auf die Kunst, der die gefühlsmäßige Weltauffassung eigentümlich ist, in solch allgemeinem Sinne gar nicht anzuwenden. Alle Kunst ist idealistisch. Man meinte also etwas anderes: unter realistisch verstand man eine auf die treue Wiedergabe der Wirklichkeit gerichtete, unter idealistisch eine auf Verklärung der Wirklichkeit in typischen schönen Formen ausgehende Tendenz. Was man kennzeichnen wollte, war also der Unterschied zwischen einer naturalistischen und einer stilisierenden künstlerischen Richtung.

Eine weitere Verwirrung der Begriffe aber trat nun dadurch ein, daß man „idealistisch" und „realistisch" auch noch in einem anderen, auf das Gegenständliche der künstlerischen Darstellung bezüglichen Sinne gebrauchte, indem man die Darstellung bloß vorgestellter, erdichteter Menschen, Naturgebilde und Vorgänge von höherer, gesteigerter Art idealistisch, die Schilderung der wirklichen Menschen und Dinge in ihrer Tatsächlichkeit und Alltäg-

lichkeit realistisch nannte. Auch diese Anwendung der beiden Worte ist, wenn man es ernst mit dem Sinn nimmt, nicht zulässig, da mit ihnen ja eben zwei verschiedene Arten der Auffassung, eine künstlerische und eine nichtkünstlerische, bezeichnet werden und eine künstlerische Wirklichkeitsdarstellung gerade so gut idealistisch ist wie eine Phantasiedichtung, man also nur berechtigt wäre, von einer reale Vorwürfe behandelnden Kunst zu sprechen. Doch wird man an dieser oberflächlichen Unterscheidung wohl oder übel festhalten müssen, da sich die Ausdrücke „Phantasiekunst", „Wirklichkeitskunst", „Idealgestalten", „Iddeallandschaften" im Sprachgebrauch fest eingewurzelt haben und unter ihnen etwas sonst nur umständlich zu Definierendes schnell verstanden wird. Wie unbestimmt diese Sonderung zweier Bereiche ist, wird freilich Jedem klar, der sie scharf voneinander abzugrenzen versucht und hierbei wahrnimmt, wie willkürlich er verfahren muß, wenn er sich vor Fragen gestellt sieht wie etwa diese: ob dem idealen Bereich nur ein allen historischen und konventionellen Bedingungen enthobenes, also erträumtes Menschentum zuzuweisen ist oder ob ihm auch historische Persönlichkeiten und Ereignisse von hervorragender Bedeutung, ja selbst Vertreter einer vornehmen, dem Alltagsleben entrückten Gesellschaft angehören. Läßt man gleichwohl, aus angegebenen Gründen, allgemein eine solche Unterscheidung zwischen Idealem und Realem bestehen, so sollte man, wie gesagt, nicht vergessen, daß „Realismus" immer nur das Gegenständliche, das Was, nicht das Wie, betrifft und daher mit dem Worte nicht ein künstlerisches Prinzip, sondern eine künstlerische Vorliebe für der Wirklichkeit entnommene Vorwürfe der Darstellung bezeichnet wird.

Diese Neigung ist nun aber durch die naturalistische Tendenz bedingt und in dieser einbeschlossen, der Begriff: „Realismus" also dem Begriff: „Naturalismus" untergeordnet. Der sogenannte „Realismus", dem somit keine primäre, selbständige Bedeutung zukommt, gilt uns somit hier nur als der mit einem besonderen Worte bezeichnete Naturalismus, insofern dieser in der Wahl der künstlerischen Vorwürfe sich äußert.

Nicht von dem Realismus deutscher Kunst also haben wir zu sprechen, sondern von ihrem Naturalismus. Unter diesem Ausdruck, der die Richtung des Geistes auf die Natur und das Na-

türliche kennzeichnet, dürfen wir, ohne mißverstanden zu werden, unser besonders inniges, hingebendes Verhältnis, unsere Liebe zur Natur, der Welt der Erscheinungen außer uns, und damit auch unser künstlerisches Bemühen um deren treue Nachbildung zusammenfassen. Bedeutet die Natur für alles künstlerische Schaffen den einzig Leben spendenden unerschöpflichen Born und ist daher ihr immer erneutes Studium das unbedingte Erfordernis für jeden Künstler, ist also jeder Maler oder Bildhauer bis zu einem gewissen Grade Naturalist, so zeigen sich doch nicht geringe Unterschiede in der mehr oder minder großen Abhängigkeit von den natürlichen Vorbildern; setzen doch Schönheitsnormen, die ein besonderer Formensinn im Stil bestimmt, der Naturnachbildung engere oder weitere Grenzen. Von Naturalismus, als einer Haupttendenz, wie in der deutschen Kunst, wird man also im Gegensatz zu Stilismus nur da sprechen, wo die Naturnachbildung, nicht der Formalismus oder die Stilisierung, das vorwiegend charakteristische Moment ist, wo den Dingen, so wie wir sie in der Wirklichkeit wahrnehmen, ein entscheidender Wert beigelegt wird.

Dies kann in echt künstlerischer Weise nur dann geschehen, wenn jener Wert in ihrer Wirkung auf unser Gemüt beruht. Der deutsche Naturalismus, der sich durchaus von einer gefühllosen Naturnachbildung, die sich an bloßen sinnlichen „Impressionen" genügen läßt, unterscheidet, sucht und findet in den Dingen die Seele bewegende Eindrücke. Er ist, wie dies schon früher ausgeführt ward, ein Gefühlsnaturalismus, eine „Einfühlung", in der bezeichnenderweise einzelne deutsche Ästhetiker das Wesen der Kunst überhaupt erkennen zu müssen glaubten, und er äußert sich dementsprechend in der angelegentlichen Berücksichtigung des Einzelwesens als Individualistik.

Auf die Frage des von der Fülle der Erscheinungen überwältigten Geistes: „Wie faß' ich dich, unendliche Natur?" hat allezeit der deutsche Künstler, Stift, Feder, Pinsel oder Modellierholz in der Hand, geantwortet: „durch das gewissenhafteste und gründlichste Studium, durch die Ausbildung meines Auges zu feinsten Wahrnehmungen und durch die Schulung meiner Hand zu deren sicherster Wiedergabe. Denn jede Einzelheit ist von Bedeutung, an sich und für ein Ganzes, und nur, indem ich mir Rechenschaft von ihr gebe, vermag ich nachfühlend die bildende Kraft,

die die besondere Gestalt eines Dinges bildet, mir so anzueignen, daß ich es, im eigentlichsten Sinne des Wortes, nachzubilden imstande bin." Soweit es innerhalb der Schranken, die der Wahrnehmung und der Darstellung gesteckt sind, möglich, möchte er der Natur selbst gleichkommen, alle, selbst die zartesten Reize der Formen und Farben, die ihn erstaunen und entzücken, in sein Werk übertragen, ihren Zauber innerhalb der Gesamtwirkung erhalten. Und er entdeckt sie selbst im Unscheinbarsten. Auch in Zeiten, in denen herrschende geistige Anschauungen, wie die mittelalterlich religiösen, ihm die Darstellung des Menschen noch zur Hauptaufgabe machten, scheinen ihm Tiere und Pflanzen, Gestein, Wasser und Wolken der gleichen Beachtung wert. Jedes in seiner Art erweckt ihm die Lust, es wiederzugeben.

Ihr glücklichen Augen, was je ihr gesehn,
Es sei, wie es wolle, es war doch so schön.

Schon längst vor der großen Epoche der künstlerischen Naturentdeckung im Ausgang des Mittelalters, zuerst in den naturalistischen Umdeutungen antiker Ornamente während der vorkarolingischen und weiter der romanischen Periode, dann in den unmittelbar der Wirklichkeit entlehnten Blatt-, Blüten- und Bandformen, die neben den streng stilisierten im gotischen Stil auftreten, verrät sich mit großer Bestimmtheit und vielversprechend der Drang solchen Schauens und Lernens. Von aller Regeln Zwang befreit er sich aber erst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, als Plastik und Malerei in revolutionärem Eifer die strengen älteren Stilgesetze durchbrechen und eine neue Anschauung durchsetzen. Mit jauchzender Freude, als habe sich ein verhüllender Nebel verzogen und offenbare sich die Welt in verjüngter Frühlingsherrlichkeit, sieht sich der Künstler von tausendfachen Wundern umfangen. Wie in einem Paradiese fühlt er sich liebend einbezogen in die, eine unendliche Gestaltenmenge umschließende Einheit des Gesamtlebens. Seine mystischen Dämmerungsträume werden zu tageshelle Wirklichkeit und sein unschuldiges Kinderauge wird zum Spiegel einer Welt, die Gottes Abglanz ist. Es schweift, um alles in sich zu fassen, durch die blauen Himmelsräume bis zum lichten Horizont, es folgt den wandernden Wolken über die Felder, Wiesen und Wälder bis zu den fernen Bergen und an Dörfern, Burgen und Städten vorbei dem gleitenden Flusse bis

an das in Wellen aufblitzende Meer, es belauscht den vielbeweglichen Menschen bei seiner Tätigkeit auf dem offenen Lande und in seiner Werkstatt, in den Gassen, in Kirchen, Rathäusern, im bürgerlichen Gemach, es haftet an seinen mannigfachen Trachten, seinem Schmucke, dem ihm dienenden Geräte und verfolgt die Spiele und Unternehmungen seines treuen vierbeinigen Gesellen, es beobachtet die weidenden Herden, das flüchtige Wild, den Zug der Vögel, die Sänger in Baum und Busch, die gleitenden Fische, die eiligen Käfer, die sich wiegenden Falter, es gleitet, an Bäumen und Sträuchern verweilend, von Zweig zu Zweig, von Blatt zu Blatt, von Frucht zu Frucht, es heftet sich auf jede Blume, jeden Halm. „So seh' ich in allem die ewige Zier" — Alles ist schön, so wie es ist, wenn man es nur mit dem Auge der Liebe genau betrachtet.

Von den alten kölnischen Meistern, dem Maler der „Madonna mit der Bohnenblüte" und Stephan Lochner, von den van Eycks bis zu Dürer und Holbein, welch eine Besitzergreifung der Wirklichkeit durch die Kunst! Gewiß, auch in Italien verfolgte man gleichzeitig ähnliche Wege, ja hatte sie, da das „neue Leben" der großen bürgerlichen Städtekultur gerade dort zuerst entflammt war, schon früher eingeschlagen, aber wie sehr erscheint bereits damals auf klassischem Boden der Naturalismus einem vereinfachenden stilistischen Formensinn untergeordnet, verglichen mit der von einer subtilen Technik ermöglichten eingehenden Naturschilderung des Nordländers, deren unvergleichliche Feinheit nicht verfehlte, Bewunderung und in manchen Fällen sogar Nachahmung auch im Süden hervorzurufen, ohne daß freilich das anders geartete italienische Ideal dadurch hätte beeinflußt werden können.

In ihrem Reichtum und ihrer Feinheit ist die Naturschilderung, die den Deutschen in jener ihrer größten Schaffensperiode glückte, unübertroffen geblieben, aber es wäre irrig anzunehmen, daß das in ihr sich ausdrückende Streben unseren Künstlern nur damals eigentümlich gewesen sei. Immer bis auf den heutigen Tag hat es sich wieder eingestellt, sobald unserer Liebe zur Natur eigenkräftiges künstlerisches Schaffen entsprang; in ihm bewährte sich recht eigentlich die Originalität unseres schöpferischen Vermögens und läßt sich als charakteristisch selbst dort erkennen, wo es, bei schwächeren, der Energie ermangelnden Bega-

bungen, in Kleinlichkeit und Philistrosität sich verlor. Und mochten auch die großen Maler des 19. Jahrhunderts — denn um die Malerei handelt es sich hierbei ja vornehmlich —, belehrt durch die unverkennbare Bedeutung romanischer Stilbildung, auf eine Vereinfachung bei der Wiedergabe der Erscheinungen bedacht sein: die alte Wertschätzung der Einzeldinge ging ihnen nicht verloren. Und jener Vereinfachung lag doch ein im Geiste der alten Meister gehaltenes sorgsamstes Studium der Natur in Skizzen und Zeichnungen zugrunde und bestimmte den Charakter der Gemälde in entscheidender Weise. Wer einmal — um unter vielen ein besonders lehrreiches Beispiel zu wählen — die Mappen Hans Thomas durchblättern durfte, dem bleibt es, angesichts der unübersehbaren Fülle solcher gewissenhaftester Einzelstudien, nicht verborgen, in welchem Grunde die überzeugende Naturwahrheit und reichgliedrige Lebendigkeit seiner in der malerischen Ausführung dann doch so frei gestalteten Werke wurzelt. Und so war es und ist es bei Allen, deren deutsche Eigenart, unbeeinträchtigt von Fremdem, sich erhielt. Gehemmt aber wurde deren Entfaltung ebensowohl wie durch eine allgemein konventionelle Naturanschauung akademischer Art, so auch durch die impressionistische, die sich auf die Wiedergabe nur allgemeiner, die Einzelgestalt auflösender Farbeneindrücke beschränkte. In beiden Richtungen, welche als Extreme den Anfang und das Ende des Jahrhunderts beherrschen, haben sich, auf fremde Bahnen fortgerissen, selbst große Begabungen vergeblich bemüht, originell Bedeutsames zu erreichen; ihre beste Kraft war gelähmt und der Erfolg, im günstigsten Falle, nur ein unvollkommener, gebrochener Ausdruck deutschen Wesens.

Nicht am unbestimmten Allgemeinen, sondern nur am gefestigten Besonderen konnte deutsche Gründlichkeit ihr Genüge finden. Hieraus ergab sich zweierlei. Erstens, je nach den natürlichen Schranken individueller Anlage wohl verschieden groß, immer aber auffallend, die Mannigfaltigkeit der Naturschilderung in den Werken eines und desselben Künstlers und zweitens die Fülle der Motive in einem und demselben Werke. Der offene teilnahmsvolle Blick für Alles, was da lebt und webt, und die eindringliche Beschäftigung mit dem Einzelwesen schützte den deutschen Meister vor der Gefahr, in eintönige Wiederholung und damit in tech-

nische und schematische Manier zu verfallen, setzte ihn vielmehr in den Stand, immer Neues zu bringen und sich in seinen Anschauungen und deren Gestaltung frisch zu erhalten. Der Überschwang an Anschauungen bewog ihn, sein Werk, soviel wie möglich, mit reizvollen Einzelheiten auszustatten und deren jede zu einem Genusse für den Betrachter zu machen. Dieser soll, wie er selbst, sich nicht satt sehen können an aller der Herrlichkeit, nicht nur eine flüchtige Lust empfinden, sondern eine anhaltende Entdeckerfreude. Wer von uns, dem künstlerischer Sinn und ein warmes Herz zu eigen, hätte, angesichts der Schöpfungen unserer alten Meister, dem von ihnen ausgeübten Zauberzwange, sich in jedes Detail zu vertiefen, sich entziehen können, wer nicht, selbst nach langem Verweilen davon überzeugt, noch Vieles übersehen zu haben, den Antrieb gespürt, wieder und wieder zu ihnen zurückzukehren, wer nicht, erstaunt und entzückt, sich gestanden, daß ihm der Blick für zahllose früher nie gewahrte Schönheiten in der Natur durch diese Kunst erschlossen worden sei! O des wunderreichen Überschwanges in solchem Schauen, das der ewigen Schöpferkraft selbst teilhaftig wird!

Aber auch der wunderbaren Fertigkeit der ausführenden Hand! Die Ansprüche, die eine, jede Feinheit der Form und Farbe berücksichtigende Wahrnehmung an sie stellte, konnten nur durch eine sorgsamst ausgebildete Technik befriedigt werden. Mit einer, man darf wohl sagen, unvergleichlichen Zartfühligkeit lernte der Deutsche seine Werkzeuge anwenden: den Silberstift und die Feder, mit denen er seine Zeichnungen ausführt, den Pinsel, der Schicht über Schicht die dünnen Häute der selbstzubereiteten Farben aufträgt, den Grabstichel und die Radiernadel, welche die Zeichnung in das Metall eingraben, die der Plastik dienenden Instrumente, unter denen das die Holzskulpturen formende Messer in der Blütezeit unsrer Kunst den ersten Rang sich erwarb, alle die anderen, die im Kunstgewerbe gebraucht wurden. Die Gründlichkeit der Naturbeobachtung hatte die Gründlichkeit der Ausführung, eine bis zum äußersten entwickelte Virtuosität, das Wort in seiner edlen Bedeutung genommen, zur Folge. Das Können ergab sich aus dem Müssen. So kam es zu jenem von Dürer gelegentlich seiner Malerei erwähnten „fleißigen Kläubeln", das uns oft genug zur Lupe greifen läßt, nur um uns noch mehr über

das Unbegreifliche solcher Vollkommenheit zu verwundern. Zu einer liebevollsten Bemühung, die sich nicht genug tun kann und die, wenngleich jene alte Fertigkeit nie wieder erreicht werden sollte, doch auch in neueren Zeiten mit deutscher künstlerischer Anschauung unzertrennlich verbunden blieb, ja in den neuesten wie ein Protest gegen undeutsche rohe äußerliche, in falschem Sinne virtuose „Bravour" und wie ein Bekenntnis zum unverfälschten Geiste unauffälliger redlicher Arbeit sich kundgibt.

2. Die Charakteristik als Wesensausdruck.

Bei der bloßen treuen Wiedergabe der Natur kann es keine Kunst, geschweige denn eine, deren Drang auf die Verdeutlichung des lebendig wirkenden Wesens der Dinge gerichtet ist, bewenden lassen. Bei dem Bestreben, eben dieses Leben in den Erscheinungen zu veranschaulichen, sie als Träger und Verkündiger waltender Kräfte, sei es physischer oder geistiger, zu kennzeichnen, mußte der Naturalist zum Charakterschilderer werden, mußte er die Kennzeichen oder Merkmale der Eigenart der Dinge besonders scharf erfassen und in der Darstellung nachdrücklich betonen, und, da sich Charakter oder Wesensbesonderheit körperlich als Gesamtanlage in der verharrenden Gestalt und seelisch als Stimmung oder Affekt in zeitlich sich verändernden Gebärden und Handlungen ausspricht, daneben aber auch in äußerlich bedingter Weise gewohnheitsgemäß als Beschäftigung in Tätigkeiten und beim Menschen auch in Tracht und Umgebung sich kundgibt, so bezieht sich die Charakteristik auf dies Alles.

Vorausgeschickt werde auch hier eine allgemeine Betrachtung. Wenn von Charakteristik als einer Eigentümlichkeit deutscher Kunst gesprochen wird, so ist damit nicht gemeint, daß die romanische derselben gänzlich ermangele, sondern nur daß der Deutsche auf sie ein besonderes Gewicht legt und sie in einer besonderen Weise bringt. Der grundlegende Unterschied ist, soweit die Gestalt eines Einzelwesens: einer Wolke, einer Pflanze, eines Tieres, vor allem aber des Menschen in Betracht kommt, allgemein schon in der geschilderten naturalistischen Tendenz des Deutschen, der stilistischen des Romanen zu erkennen. Der erstere faßt „Charakter", „Wesensart" vorzugsweise im Individuellen, Persönlichen auf: in *diesem* einzelnen Pferde, *dieser* Eiche, *diesem* Jüngling, der zweite im

Generellen, Typischen: in dem Pferde, der Eiche, dem Jüngling. Jenem ist es vornehmlich um den Einzelcharakter, Diesem um die Art oder den Gattungscharakter zu tun. Was wir auch so ausdrükken könnten: der Romane schwächt den Individualcharakter ab, tilgt die individuellen Züge und entwirft so ein Urbild oder Musterbild, das, der Platonischen Idee entsprechend, in den zur Art oder Gattung gehörigen Individuen nicht rein, sondern getrübt und entstellt erscheint, während der Germane durch eine Verwischung des Individuellen die kraftvoll überzeugende Wirkung seiner Darstellung zu beeinträchtigen vermeint.

Bedenken wir nun, daß jenem „normalen" Gebilde, der Idealgestalt, eine Regel- oder Gesetzmäßigkeit zu eigen ist, die den „unregelmäßigen" wirklichen Individuen abgeht, und daß diese Gesetzmäßigkeit das eine wesentliche Merkmal dessen ist, was wir Schönheit nennen, so dürfen wir die vom Romanen erstrebte und verwirklichte allgemeine, die Gattung betreffende Charakteristik kurzweg Schönheitsbildung nennen und den Begriff: künstlerische Charakteristik auf die von den Germanen beliebte Kennzeichnung individueller Eigenart einschränken. Durch die Gegenüberstellung von Charakteristik und Schönheitsbildung vereinfachen wir das Problem und machen es uns verständlicher.

Ist nun ohne weiteres ersichtlich, welche schöpferische Rolle bei der Schönheitsbildung die Phantasie, die aus Wirklichkeitseindrükken das Ideal gestaltet, spielt, so möchte man vielleicht zur Annahme neigen, daß ein Künstler, der ein individuelles Charakterbild ausführt, nichts anderes zu tun hat, als ein wirkliches Individuum getreu abzukonterfeien. Individualistik und Charakteristik bedeutete dann also eines und dasselbe? Dies wäre eine durchaus irrige Meinung. Ganz abgesehen davon, daß der Charakterschilderer ebenso wie der Schönheitsbildner, der sich ein möglichst schönes Modell sucht, seinerseits ein Modell von möglichst ausgeprägter individueller Beschaffenheit wählt — womit es zusammenhängt, daß wir in deutschen Kunstwerken so viele „Originale" dargestellt finden —, steigert er in seiner Phantasie im Widerspruch zu Jenem die individuell charakteristischen Merkmale, also die Unregelmäßigkeiten und verwertet sie erfinderisch in neuen eigentümlichen Zusammenstellungen, was dann bis zu den später zu betrachtenden phantastischen Bildungen führt. Man sieht also,

wie die vom gleichen Ausgangspunkt: dem Studium der Natur ausgehenden Wege der beiden Künstler verschiedene Richtungen einschlagen, Beide sich in verschiedener Weise als Künstler, das heißt: als phantasiebegabte Deuter der Natur, betätigen.

Der deutsche Künstler ist demnach durchaus Physiognomiker, wenn wir das Wort Physiognomie in weitestem Sinne nicht bloß auf das menschliche Antlitz, sondern auf individuelle Erscheinung überhaupt beziehen. Hiermit, wie mit dem Ausdruck: Charakterschilderer wird aber eben gesagt, daß die Erscheinung ihm Offenbarung des Wesens, der Körper Sichtbarwerdung der Seele bedeutet. Und hieraus, da das Wesen oder die formende Kraft oder die Seele Leben, das heißt: ein zeitlich Bewegtes ist, ergibt sich ihm als erstes eine die Darstellungsweise beeinflussende eigentümliche Anschauung der Gestalt. Er faßt diese, dem Eindruck ihrer stofflichen Beharrlichkeit und ihrer Unveränderlichkeit zum Trotz, dank einem Nachfühlen jener sie formenden Kräfte nicht als etwas Gewordenes, Fertiges, sondern als ein in beständiger Bildung Begriffenes, innerlich Bewegtes, nicht als ein abgeschlossenes Sein, sondern als ein fortdauerndes Werden auf, und mit diesem seinem starken Lebensgefühle, das sich in seiner Darstellung ausprägt, zwingt er dem Betrachter die Vorstellung auf, als befänden sich die Formen der Gestalt selbst in Bewegung. Mit welchen Mitteln er das erreicht, ist durch bloße Worte schwerlich verständlich zu machen, immerhin läßt sich so viel behaupten, daß von dem Künstler alles das, was in der linearen Formenabgrenzung als Bewegungsmoment empfunden wird: das An- und Abschwellen der Formen in Krümmungen und Biegungen, sowie das Aufeinanderstoßen verschieden gerichteter Linien in Ecken und Einziehungen, durch Betonung und Übertreibung, wobei die Farbe und das Licht in ihrer Weise mit beitragen, zu nachdrücklicher Wirkung gebracht wird. Gewiß fühlt auch der Italiener, wie überhaupt jeder echte Künstler, sich in das Leben der Dinge ein, aber er beschwichtigt und dämpft gleichsam die Bewegungserscheinungen der Kraft, um seinen Sinn für Wohllaut der Verhältnisse und Fluß der Linien zu befriedigen und den Eindruck der Ruhe hervorzubringen, den man als kennzeichnend für die klassische Kunst betrachtet hat. Der Deutsche hingegen verstärkt in einer das Gefühl spannenden und erregenden Weise jene Kraft-

äußerungen, denn er möchte das Leben selbst packen und dessen Geheimnis als alldurchdringende, nimmer rastende Bewegung offenbaren. Wie die Wolke aus Dünsten sich zusammenzieht oder sich auflöst, in leichtem Flug dahineilt, mit anderen zur Heerschar sich vereinend feierlich einherzieht, in drohender Masse sich aufbäumt! Wie die Wasser sanft und glatt gleiten, in zierlichem Gekräusel sich stauen, in gischendem Wogendrang sich überstürzen! Dies freilich, wie auch die im Winde sich beugenden Baumwipfel, erzitterndes Laub, flatterndes Haar, wehende Gewänder, wie die in vielgebrochenem Faltensturz den menschlichen Leib umbrandenden schweren Stoffe, ist Darstellung wirklich bewegter Formen, doch sehe man, welche Lebensbedeutung dem rein Mechanischen zuteil wird, welch eine große und vielsagende Rolle diesen Naturkräften zugewiesen wird und mit welcher immer neuen Frische der Beobachtung in einer, von den Romanen auch nicht annähernd erreichten Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit solche Naturvorgänge gekennzeichnet werden. Und man sehe, wie auch die an sich unbewegten Erscheinungen im Sinne von solchen Vorgängen gedeutet werden. Wie die Felsen sich recken und aufwärts stemmen, wie sie jähen Absturzes in die Tiefe schießen, wie die Berge in gewaltsamem Drängen sich emporschieben, um mit scharfen Gipfeln himmelan sich ins Unendliche Bahn zu brechen, wie im Wechsel sich senkend und hebend die Hügelreihen am Horizonte sich in ferne Wanderschaft verlieren! Wie mit gierigen Wurzeln sich Tannen und Kiefern an die Erde und an Gestein anklammern, mit knorrigen Ästen leidenschaftlich die Eichen sich den Raum für ihr eigenwilliges Dasein erkämpfen, die Buchen und Linden im befriedigten Vollgenusse ihrer heiteren üppigen Natur sich wölbend ausbreiten! Wie Halm und Blatt sich zart regsam ihre stille Bahn durch die Luft bereiten, die Blüten in sanftem Drange sich entfalten, die Blumen, gesättigt in ihrem Wachstum, ihre heimliche Energie im Schoße zusammenziehen, die Früchte in saftigem Schwellen, vom Zweige wegstrebend, sich dehnen und wenden! Und wie endlich in Tier und Mensch der Lebenspuls vibriert, wie, auch wenn sie in ruhigem, den Pflanzen vergleichbaren Zustande verharren, die Muskulatur in An- und Abspannung sich tätig erweist, in jedem Körperteile latente Bewegung herrscht!

Man vergleiche diese Darstellungsweise in den Werken Dü-

rers, Grünewalds, Altdorfers, Cranachs, Baldungs, ja auch des den Italienern sich mehr annähernden Holbeins, und in denen unserer großen Holzbildner mit jener in den Schöpfungen Lionardos, Raphaels, Tizians, aber selbst solcher Meister, die der nordischen Art mehr verwandt sind, wie Donatello, Mantegna und Michelangelo, um sich nicht ohne Erregung von dieser gewaltigen Energie deutscher Charakteristik, die sich aller Lebenskräfte selbst bemächtigt, zu überzeugen.

Aber schließlich bedarf es gar nicht einer so weiten Umschau: ein einziges Werk, freilich eines, das als umfassendstes Bekenntnis deutschen Geistes und wie eine Erfüllung der in unseren Statuen des 13. Jahrhunderts gegebenen Verheißungen erscheint, vermag uns Alles zu sagen, und zwar gerade deshalb, weil es an beabsichtigter Monumentalität der Gestaltung mit den größten italienischen Schöpfern wetteifert. Als Dürer seine „vier Apostel" der Münchener Pinakothek entwarf und sie zu Verkündern seines religiösen Erlebens in den Sturmeszeiten der von Schwarmgeistern bedrohten Reformation machte, war er gewiß von dem stolzen Bewußtsein erfüllt, gleich seinen Zeitgenossen im Süden, allgemeines Menschentum in Schönheitstypen zu veranschaulichen, in den Gestalten, den Physiognomien, der Gewandung einen reinen, über allen beengten Naturalismus sich aufschwingenden Stil zu verwirklichen. Gelang es ihm? Trotz aller Größe des Schauens und Erhabenheit dichterischer Kraft doch nur so weit, als es mit deutschem Ausdrucksbedürfnis vereinbar war. Wirken nicht selbst diese höchst ideal gedachten mächtigen Persönlichkeiten wie Bildnisse bestimmter wirklicher Menschen, ja so sehr, daß man in Johannes Melanchthon zu erkennen glaubt, und durchbricht nicht die nach außen drängende Gewalt ihres Innenlebens, alle Formen und besonders die des Antlitzes bewegend, die statuarisch gedachte Ruhe der Gestalten? Dies war es, was man schon in frühen Zeiten empfand, als man in ihnen eine Darstellung der „Temperamente" sah; mit welcher Deutung man auf nichts anderes hinwies, als eben auf die Verherrlichung menschlicher Wesensart.

Daß so unwiderstehlich packend diese Wesenscharakteristik erst bei den Meistern der Blütezeit auftritt, während in den Werken des 15. Jahrhunderts die Wiedergabe der Natur noch objektiver, ruhiger auf eine treue Abspiegelung der Erscheinungen gerichtet ist,

darf uns in unserer Erkenntnis nicht irre machen, denn erstens ist auch in jener Zeit erster Naturentdeckung das Ideal des Lebensausdruckes schon vorhanden, und zweitens geben gerade die zu voller Freiheit gelangten großen Künstler, die den Höhepunkt einer Entwicklung bezeichnen, die sicherste Belehrung über den künstlerischen Geist eines Volkes.

Wurden so selbst die körperlichen Gestalten und Formen als Bewegungen aufgefaßt, welche Bedeutung mußte nicht die Charakteristik der wirklichen Bewegungen gewinnen! Jener, die nicht, wie die früher erwähnten des Windes und Wassers, mechanische, sondern Willens- und Gefühlsäußerungen der mit Seele begabten Geschöpfe sind: Gebärden und Mienenspiel! War es dem Deutschen um die deutlichste Veranschauung des Seelenlebens der Menschen, aber auch der Tiere, für die er ein den Germanen besonders auszeichnendes liebevolles Verständnis besitzt, zu tun, so wurde ihm die schärfste, das Augenblickliche erfassende Beobachtung der Ausdrucksbewegungen zu einer wichtigsten Aufgabe. Sie alle, von den feinsten, kaum bemerkbaren Regungen bis zu den heftigsten ausgreifenden Aktionen, zu untrüglicher Wahrnehmung zu bringen, war unumgänglich, sollte der Beschauer zu einem vollen Nacherleben der die geschilderten Personen bewegenden inneren Vorgänge gezwungen werden. Was immer in deren beredtestem Kündiger: dem Blick der Augen, auf dessen Charakteristik unsere Künstler ein ganz besonderes Gewicht legten, was im Spiel der Lippen und in den Veränderungen der Gesichtszüge, auch der flüchtigsten, sich kundgibt, was in der Haltung des Kopfes, den Stellungen des Leibes, den Gesten der Hände sich ausdrückt, kurz was den Leib in allen seinen Teilen zu einem Sprachorgan der Seele macht, wird der Wirklichkeit abgelauscht und mit gleicher Wahrhaftigkeit eine bloße geistige Stimmung durch zarteste Bewegungsandeutung, stürmische Leidenschaft durch ungestümste Gebärden geschildert. Wieder zeigt sich der Unterschied vom romanischen Ideal. Von einer Mäßigung des Ausdruckes, von einer Beschränkung auf ein verallgemeinerndes Kennzeichnen der Affekte, wie sie sich der Italiener aus Rücksicht auf formale Schönheitswirkung auferlegt, will der Deutsche nichts wissen. Was liegt ihm, der im Leben selbst sich nicht mit der freien Anmut und weichen Geschmeidigkeit des Südländers bewegt, dar-

an, daß die Linien, die seine Figuren in Haltung und Bewegung beschreiben, steif, eckig und unruhig erscheinen, wenn sie nur charakteristisch, nicht konventionell, sind.

So und nur so meint er dem Gefühlsleben nach dessen ganzem Umfange und allen Möglichkeiten gerecht zu werden und gelangt er dazu, Charakteristik der Gestalt mit Charakteristik der Seelenäußerungen in Einklang zu setzen. Dieselbe Wesensart gibt sich in der Physiognomie und in den Gebärden kund, jede einzelne dargestellte Person hat das gerade ihr eigentümliche Gebahren. Die Individualisierung gilt also auch von den Ausdrucksbewegungen. Der Fülle individueller Erscheinungen entspricht in unserer großen Kunst die Vielseitigkeit individuellen Wesensausdruckes in den Mienen und Gebärden der dargestellten Menschen. Des Staunens kein Ende für Den, dem diese Meister das Schauen gelehrt — aber auch kein Ende der Gemütsbewegungen für Den, der ihr Erleben nachfühlt. Mögen wir nun den Schilderungen des Lebens und Leidens Christi folgen, uns vom Tun und Treiben unseres Volkes erzählen lassen oder in das Wunderreich der Märchen, Legenden und Träume uns verlieren, immer werden wir hinabgezogen in den nie rastenden Strom der Vorgänge, welche im Inneren der uns im Bilde gezeigten Personen sich abspielen: in ihre Freuden und ihre Schmerzen, ihr Sehnen und ihr Hoffen, ihr Sinnen und ihr Grübeln, ihr Streben und ihr Ringen, ihr Lieben und ihr Hassen, ihre Schwermut und ihren Jubel, ihr Rasen und ihr Verzweifeln. Und so ganz nimmt uns der Gefühlsgehalt der Darstellungen, unsere sinnlichen Empfindungen überwältigend, gefangen, daß wir der rein ästhetischen Erscheinungen und Werte uns kaum mehr bewußt werden. Durch die äußeren Formen hindurch dringt unser Auge in die Tiefen, in denen alles Schauen sich in Fühlen auflöst.

Noch aber ist der Weg der Betrachtungen nicht bis zum Ende durchmessen. Die Charakteristik beschränkt sich nicht auf die Gestalt des Einzelwesens und auf die Ausdrucksbewegungen des fühlenden und handelnden Menschen, sie erstreckt sich auch auf eine Gesamtheit von Dingen, wie sie im Sitten- und im Landschaftsbilde dem Blicke sich darbietet, und bezieht sich hier auf ein allgemeines Ganze, dem die Einzelerscheinungen untergeordnet sind. Gewiß fesselte in Genreszenen den deutschen Künstler bei sei-

nem Sinn für das Natürliche und Schlichte und bei seiner Fähigkeit, Alles, selbst das Lebloſe, zu beseelen, an sich die scharf kennzeichnende, auch zur Entfaltung maleriſcher Reize Anlaß gebende Schilderung der häuslichen, handwerklichen und geiſtigen Tätigkeiten, der Spiele und Unterhaltungen, des Beirats von Gebrauchs- und Schmuckgegenſtänden, der den verſchiedenen Berufen und Ständen eigentümlich iſt, der Gebäude, Räumlichkeiten und ihrer Ausſtattung, die von den Lebensgewohnheiten ihr Gepräge erhalten, — im letzten Grunde kam es ihm aber doch wieder auf etwas Innerliches an. Nämlich auf jenen Gemütszuſtand, der, mit dem Worte „Stimmung" bezeichnet, in derartigen Darſtellungen durch den Einklang zwiſchen dem Menſchen und ſeiner Umgebung hervorgerufen wird. Inſofern dieſe von Jenem gewählt und geſtaltet, von ſeinem Weſen und Wirken erfüllt wird, bedeutet ſie, ihm innig zugehörig, gleichſam eine Ausſtrahlung und Erweiterung ſeiner Perſönlichkeit. Sie ſpricht nicht nur von ſeinem Beruf, Stand und Gewöhnung, ſondern auch von ſeinen Eigenſchaften und Neigungen. Das Wort: „ſage mir, mit wem du umgehſt, und ich will dir ſagen, wer du biſt", gilt, wenn wir hinzufügen: „und wie du umgehſt", auch bezüglich der lebloſen Dinge, die vorübergehend oder dauernd, zum Nutzen oder zum Genuß, praktiſch oder geiſtig Einer ſich aneignet. Ein Haus, ein Wohnraum, ein Garten, ein Lieblingsplatz in der Landſchaft erweckt uns eine Vorſtellung von des Beſitzers Charakter, drückt dieſen aus. Und eben dies zu verdeutlichen, die Dinge in ſolchem Sinne reden zu laſſen, wird des Künſtlers Aufgabe, indem er ſie und den Menſchen auf den gleichen Ton „ſtimmt". So gewinnen ſie eine ſymboliſche Bedeutung für die gemütlichen und geiſtigen Zuſtände des Menſchen. So wird er aus ſeiner Vereinzeltheit erlöſt und einbezogen in eine größere Einheit, wird auch in der Wirklichkeit der Zuſammenhang enthüllt, den die Phantaſie in ihren Träumen eines urſprünglichen, paradieſiſchen Daſeins als einen engſten, durch keine künſtliche Ziviliſation gelockerten Bund zwiſchen Natur und Geſchöpf ſich ausmalt.

Der grübelnde Denker in ſeiner Zelle, die Mutter mit dem Kinde unter dem Fliederſtrauch, der Soldat in der Wachtſtube, der Säemann auf dem Acker, der Bauer in der Kneipe, das zierlich geſchmückte Fräulein am Spinett, die Köchin am Herde, die

Marktfrau hinter ihren Körben, der Kavalier mit seinen Damen im Parke, das Blümchen pflückende Kind auf der Wiese, der Hirt bei seiner Herde, der Dudelsackpfeifer unter der Linde des Dorfplatzes, der Maler vor seiner Staffelei — wie immer der Vorwurf sein mochte, der germanische Künstler gewinnt ihm eine Gemütsstimmung ab, welche die Person und die Umgebung einheitlich zusammenschließt, und erfaßt in ihr das eigentlich Charakteristische.

Welchen Anteil hierbei das Landschaftliche, die Natur, wie wir kurzweg zu sagen pflegen, gewinnen mußte, begreift sich ohne weiteres. Aber auch abgesehen von jener Beziehung der Naturumgebung auf den Menschen, die auch dort noch aufrechterhalten wird, wo letzterer ganz untergeordnet nur noch als „Staffage" erscheint, besitzt die Landschaft einen so großen Gefühlswert, daß sie an sich ein ungemein fesselnder Vorwurf künstlerischer Darstellung werden mußte, und zwar gerade für den Deutschen, der die Natur mit so inbrünstiger Liebe umfängt. Stärker als ein Anderer in seinem Gemüt von dem Wunder des Lebens bewegt, verleiht er dem All seine Seele, erweitert er die eigene zur Weltseele, deren Ausdruck die Gesamtheit der in Formen und Farben erscheinenden Dinge ist, deren Walten er aber auch in jedem einzelnen mit Entzücken erschaut. In der mystischen Beziehung der Erscheinung auf die Wesenseinheit wird alles Natürliche zu einem Sinnbild. Die geheimnisvolle Gleichung zwischen den Naturvorgängen und den Gemütserlebnissen vollzieht sich in der inwendigen Besitzergreifung der Außenwelt.

Mit welchen Mitteln die Stimmung, auf deren Charakteristik eine solche Landschaftsmalerei ausgeht, erzielt wird, soll uns erst später beschäftigen. Hier handelt es sich nur um die geistige Auffassung, die, ebensowenig wie bei dem Einzeldinge, auch bei dem in einem landschaftlichen Naturausschnitt zusammengeschauten Komplex von Dingen das Hauptgewicht nicht auf die Schönheit der Linien, sondern auf den Lebensvorgang oder -zustand legt. Denn die Natur hat ja ein für das Auge wahrnehmbares, und zwar im Norden mehr wie im Süden, bewegtes Leben, sowohl in den periodischen Veränderungen, welche die Jahreszeiten in der Vegetation und die Tageszeiten in den Beleuchtungen hervorbringen,

als auch in dem unregelmäßigen beständigen Wechsel der atmosphärischen Geschehnisse und der durch sie bedingten Wandlungen der Lichtwirkung. Nur durch die Betonung dieser Lebensmomente gewinnt der Germane die ihn voll befriedigende Charakteristik der Natur, gewinnt er die Freiheit, jedes, selbst das einfachste, linear uninteressante Landschaftsmotiv für wert der künstlerischen Darstellung und in seinem Sinn für schön zu erachten, erlangt er die Berechtigung, seinem Naturalismus gemäß, treu an die Wirklichkeit sich zu halten. Jeder Naturausschnitt stellt sich ihm somit als eine Individualität dar, deren Wesen sich zugleich in den Formen und in dem verschiedenen Ausdruck ihrer Physiognomie verrät.

Auch hier hat der Weg der Entwicklung von einer zunächst mehr sachlich schlichten Wiedergabe landschaftlicher Motive, die allgemein nach formalen Charaktergruppen, wie z. B. die Berglandschaft, die Tallandschaft, die Ebene, das Meer, der Wald zu unterscheiden sind, aber im 15. Jahrhundert noch gerne miteinander zu einer Art Weltbild verbunden werden, zur Stimmungsauffassung geführt. Aber bezeichnend bleibt es, daß die Anfänge der großen nordischen Landschaftsmalerei, deren Ausdrucksideal zur Vollkommenheit auszubilden dem Holländer beschieden war, in den Monatsdarstellungen der Kalendarien zu finden sind, also in jahreszeitlichen Charakterbildern des Naturlebens, die ihre nähere Bestimmung in jenen Miniaturen und auch späterhin in Tafelbildern freilich noch durch die Darstellung der menschlichen Tätigkeiten, die den verschiedenen Zeiten eigentümlich sind, erhalten. Die Kennzeichnung dieser Phasen im Lebenslauf der Natur von der Geburt im Frühling bis zur winterlichen Erstarrung ist das Grundlegende, Typische, das gewahrt wird. Ihm gesellt sich im Verlaufe der Entwickelung zu größerer künstlerischer Freiheit mit immer wachsender Bedeutung die Kennzeichnung der augenblicklichen Zustände und Vorgänge in der Natur. Genau so wie bei der Darstellung des Menschen die primitive Kunst sich noch auf die allgemeine Kennzeichnung eines Lebensalters beschränkt und erst die herangereifte dem vergeistigenden Ausdruck des Seelenlebens in seinen Zügen gerecht wird. Als aber die freie Meisterschaft dem Germanen zu eigen geworden, da vermochte er in seinen Landschaftsschilderungen die Natur zu einem so treuen

Spiegel der Menschenseele zu machen, daß wir dem tröstlichen Wahn verfallen: nicht wir allein und unsere Brüder in Busch und Hain, die Tiere, sind es, denen inmitten eines fühllosen Alls das Herz erbebt in Freuden und Schmerzen, nein dieses All, die Natur selbst fühlt wie wir! Wie wir, liebt und haßt, strebt und ringt, hofft und verzweifelt, träumt und handelt, lächelt und weint, ersehnt und entsagt, lebt und stirbt sie!

Daß er sie so in der vollen Hingabe seines Herzens verstand, hat sie dem Deutschen gelohnt mit der Enthüllung aller ihrer Herrlichkeiten!

3. Die Phantastik.

Der Dank der Natur zeigte sich aber noch in etwas Anderem. Sie gewährte den Germanen, als ihren treuesten Liebhabern, mit besonderer Freigebigkeit die Vergünstigung, über ihre Erscheinungsformen in phantasievoller Umgestaltung und Bereicherung frei zu verfügen, weil sie dessen gewiß war, daß wir, ganz ihr zu eigen geworden, nur aus dem Grunde ihres in uns gefühlten Wesens heraus mit unseren Geisteskräften ein Neues schaffen und überraschende Zeugnisse von dem Wirken ihrer Kraft in uns ablegen würden.

Ein Schritt nur und die Charakteristik führt zur Phantastik, zu einer auf das Ungewöhnliche und Absonderliche gerichteten Tätigkeit der Einbildungskraft. Diese, die in ihrer ungemeinen Lebendigkeit den Deutschen zu einer erstaunlich abwechslungsvollen und verschwenderischen Verwertung der naturalistischen Vorstellungen befähigt, findet an einem Spiel nur mit diesen doch nicht ihr volles Genügen; ihre Schöpferlust drängt zu einem selbständigen Gestalten eines Über- oder Außerwirklichen. Auch dies ist auf unser Gefühlsverhältnis zur Natur zurückzuführen, auf die erregende Wirkung, welche unsere Gemütsbewegungen auf die Phantasie ausüben, wobei nicht zu übersehen ist, wie sehr der launische und unruhige Charakter der ihr Antlitz so gerne verhüllenden nordischen Natur einer willkürlichen und seltsamen Deutung ihrer Erscheinungen Vorschub leistete. Unzweifelhaft trugen die Einflüsse des Klimas nicht wenig mit dazu bei, daß die Phantasie des Germanen, in starkem Widerspruch zum nüchternen Verstande, auch in Zeiten hochentwickelter Zivilisa-

tion, jene impulsive, selbstherrliche Dichterkraft sich wahrte, die den Geist der Völker in frühen Perioden eines ursprünglichen, von der Natur abhängigen Daseins mit so kühnen, abenteuerlichen, ja ungeheuerlichen Visionen erfüllt. Bis auf den heutigen Tag haben ihn die alten Träume nicht verlassen, immer wieder flüchtet er sich heimlich in das Wunderreich seiner Sagen und Märchen, als seien dort die ihm teuersten und kostbarsten Schätze seines geistigen Lebens zu finden.

Wie schon angedeutet ward, steht die Phantastik keineswegs in Widerspruch zum Naturalismus, sondern wurzelt, falls dieser, wie der deutsche, ein gemütvoller ist, in dem gleichen Grunde mit ihm. Die in den Erscheinungen waltenden Kräfte zu veranschaulichen, ist das künstlerische Ziel; es zu erreichen, ermöglicht nur ein starkes Nachfühlen des Lebens. Bemächtigt man sich aber desselben in seinem Kerne, so wird man sich auch des Vermögens inne, nicht nur die natürlichen Gestalten und Formen charakteristisch zu steigern, sondern auch neue, die von der Wirklichkeit abweichen, zu bilden, wobei jedoch immer der Naturalismus insoweit seine Rechte behauptet, als diese erdichteten Geschöpfe aus den Bestandteilen verschiedenartiger wirklicher Pflanzen, Tiere, Menschen und auch wohl anderer Dinge zusammengesetzt werden. Das eigentlich Schöpferische bewährt sich in ihrer inneren Belebung, die so eindrucksvoll sein muß, daß dem Gefühl des Betrachters selbst das Fremdartigste glaubwürdig wird. Der Künstler führt, so zu sagen, unverwirklichte Absichten der Natur aus oder bringt uns Kreaturen vor Augen, wie sie in Urzeiten existiert haben könnten oder wie sie noch heute, aber zumeist nur durch das Mikroskop wahrnehmbar, des Daseins sich erfreuen. Was er durch sie erreichen will, ist eine stärkere Erregung unseres Gefühles als die, welche durch Wiedergabe bloß natürlicher und gewohnter Erscheinungen hervorgebracht wird. Auch solche stärkste Inanspruchnahme der Einbildungskraft dient dem gleichen Zwecke wie die treue Naturnachbildung und die nachdrückliche Charakteristik: einer möglichst eindringlichen Wirkung auf das Gemüt. In der Phantastik gipfelt das gewaltige Ausdrucksstreben der deutschen Kunst.

Ihr Walten, wenn auch noch gebunden, verrät sich schon in der Wahl seltener, überraschender Gebilde und Vorgänge der

Wirklichkeit, die uns in Staunen oder Grausen oder Verzückung oder auch Heiterkeit zu versetzen angetan sind. Das Geheimnisvolle, Unheimliche, Schaurige, Gespenstische, das Traumhafte, Visionäre, das Seltsame, Bizarre, Groteske fesselt des Künstlers Auge. Wilde zerklüftete Berggegenden, geborstene Felsenmassen, zackiges Gestein, finstere Schluchten, tiefe Abgründe, starrende Einöden, düstere Sümpfe, tobende Wasserfälle, Wogengebraus, zerfetztes Gewölk, durch Wolken brechende Lichtstrahlen, zuckende Blitze, flatternde Dünste, geisterhafter Mondenschein, Feuersbrünste, in Einsamkeit verlorene Behausungen, kühn ragende Burgen, Ruinen, knorrige Bäume, zersplitterte Stümpfe, wildes oder merkwürdig geformtes Getier, verwunderliche Menschengestalten und -physiognomien, fremdartige und auffallende Trachten. Mag bei allen solchen Schilderungen der Hang zum Absonderlichen, den wir gemeinhin „Romantik" im engeren Sinne nennen, sich an Vorbilder der Realität halten, so ist die Grenze, die das Wirkliche von dem Fabelbereiche trennt, oft unmöglich zu bestimmen. Denn auch, was in freiestem Fluge, ja nicht selten in ungezügeltem Schwärmen als Mythen, Märchen, Legenden und Abenteuer, als Wunderwelten und Wunderwesen die Phantasie sich erdichtet, bleibt schließlich doch immer in einem unlöslichen Zusammenhange mit dem Natürlichen, erscheint mit ihm durch den Zauberspruch kindhafter Glaubensseligkeit ausgesöhnt.

Denn kindhaft in seiner Phantasiefreudigkeit bleibt der Deutsche, auch wenn er — nicht ernüchterndem Spintisieren, zu dem er freilich eine bedenkliche Neigung hat, sondern — tiefem Sinnen Einfluß auf sein Dichten vergönnt, wenn er gehaltschweren Gedanken kühne Bildgestalt verleiht. Gerade dies zeichnet ihn, den in Gefühlsabgründen sich versenkenden Träumer, aus: er findet in sich, kraft seines inwendigen Bundes mit der Natur, den Born naiv volkstümlichen Glaubens, dem er sowohl die Kraft symbolischer Deutungen, als auch diejenige drastischer Charakteristik verdankt.

Frägt man nun aber, was dem Erleben des Volkes überhaupt, im Besonderen des deutschen, in seinem Phantasieverhältnis zur Realität eigen ist, so lautet die Antwort: das Schaudern und das Ergötzen, und demgemäß erhält das künstlerische Schaffen zweierlei Richtung: auf das Gestalten des Dämonischen und das des Komischen.

Die dunklen rätselvollen Mächte, welche die göttliche Wunderordnung der Welt verwirren, sich und anderen zu veranschaulichen, mußte wohl kein anderes Volk europäischer Kultur in gleichem Maße sich gedrängt fühlen als dasjenige, deren größte Denker in der unerschrockenen Erkenntnis der Tragik des Lebens die Beantwortung der Frage nach den sittlichen Pflichten des Menschen und dem Weg der Erlösung suchten und fanden. Mit aller denkbaren Leidenschaft Grausen erregender Vorstellungen gibt der deutsche Künstler in ungeheuerlichen Formen dem Dämonischen sichtbare Gestalt. Sinnbildlich in den drohenden und vernichtenden Naturgewalten, mythologisch in dem mit allen Schrecknissen tierischer Vernichtungswerkzeuge ausgestatteten Teufel und in seinem Gefolge von gräßlich unheimlichen Spukwesen, menschlich in fratzenhaften widrigen Typen, verzerrten Mienen und rohen Gesten. Wer kennte sie nicht, diese wie Fieberträumen entsprungenen, von sprühender Genialität mit dem Funken des Lebens beseelten Phantome: die Feuer speienden, sich ringelnden Lindwürmer und Drachen, die kriechenden und fleuchenden Mischgeburten von Tieren jeder Art, das giftig schillernde, sich blähende Gewürm, alle die beutelustigen, gierigen teuflischen Bewohner der Einöden, der Wolfsschlucht und der Hölle! Wer wüßte es nicht, wie sie mit ihren Einflüsterungen als Versucher an die heiligen Eremiten sich herandrängen und sie in scheußlichem Wettgedränge mit sich in die Lüfte reißen, wie sie dem Ritter die Wege zu hohen Taten verwehren, die Seelen der Verdammten in den Feuerabgrund zerren und hohnlachend mit entsetzlichsten Qualen foltern. Wem blieb der schwirrende Hexenritt auf Besen den Schornstein hinauf und der von Nachtgezücht umflatterte und umkreischte Tanz auf dem Blocksberg, wem der Sturmesflug des wilden Heeres, das Nebeltreiben der Gespenster und Geister verborgen? Aber auch im menschlichen Bereich: wer vermöchte in den Peinigern göttlicher Unschuld vor Pilatus und Herodes, in den Schergen der Heiligenmartyrien, in den Zuschauern auf Golgatha den leibhaftigen Teufel zu verkennen? In diesen von Haß und Bosheit überschäumenden Gesellen mit den mißgestalteten, struppig bewachsenen Schädeln, den aufgestülpten oder hakigen Nasen, den Affenstirnen, den grinsenden Mäulern und spitzigen Knochen, in diesen aufgedunsenen, hoch-

mütig schadenfrohen Pharisäern, in diesen dünnasigen, hohlwangigen, hämischen Philistern, in diesen niederträchtigen, Steine werfenden Kindern? In solcher von Gift brodelnden Brut des Hasses und Neides, dem Auswurf der Gemeinheit, welch eine erschreckende Deutung des Häßlichen! In dem durch die zügellose Brunst bestialischer Instinkte verzerrten Zügen und Bewegungen menschlicher Ungeheuer, welch eine furchtbar großartige Seelenkündigung! Für eine solche Welt bedarf es freilich der apokalyptischen Schrecken, des Jüngsten Gerichtes, der ewigen Verdammnis — das Ende kann nur die Selbstverzehrung des Bösen im Urfeuer, die Folterung der menschlichen Teufel durch die höllischen sein.

Und daß dem so sei, sendet die ewige Gerechtigkeit des Teufels Gefolgsmann, die Frucht der Sünde: den Tod. Den dunklen Schollen des Gottesackers entstiegen, wird das Gerippe mit der Hippe und dem Stundenglas der heimliche Begleiter des im Tageslicht Wandelnden. Mit unentrinnbarem Griffe packt er, in grinsendem Vergnügen, die Hand des Alten und des Jungen, des Mächtigen und des Niederen, des Reichen und des Armen, des Genießenden und des Leidenden und zieht sie mit sich zu schaurigem Reigen, spottend und drohend und schmeichelnd. Er sitzt auf den Stufen des Thrones, er lauert hinter Bäumen dem Wanderer auf, schleichend folgt er dem Bauer im Felde, er läutet an Stelle des entschlummernden Meßners die Glocken, entreißt der Mutter das Kind, trommelt dem Krieger zum Marsche und umschlingt die Sünderin. Ein jeder trägt ihn als lebloses Knochengerüst in seinem Leibe und erkennt ihn im Spiegel als seinen eigenen Schädel. So verlieh der Deutsche in seiner erschütternden Dichtung von der Vergänglichkeit aller Dinge selbst dem Nichtleben Gestalt und Seele. Hat er, so möchte man mit einer kühnen Wendung fragen, damit nicht den Tod selbst, ein Nichtleben, geleugnet und sich zum Leben, als dem Unvergänglichen, bekannt? Zu dem siegreichen Ausruf: Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg? So wie es Dürer in seinem Ritter dargestellt, der unbekümmert um beide seinen Weg verfolgt, den Weg des Glaubensmutes, der nur Leben, kein Vergehen kennt. Das klappernde Phantasma in seiner Tücke und Wildheit wird von dem deutschen Geiste heraufbeschworen nur, um in seiner, ihm wie allem Zeitlichen beschiedenen Hinfälligkeit erkannt und ingrimmig verlacht zu werden.

Ingrimmig? — vielleicht mehr noch mit heiter überlegener Laune. Denn dem Tod läßt sich ein Schnippchen schlagen und der Höllenfürst ist trotz aller seiner Wichtigtuerei doch ein dummer Teufel! Es gibt ein Mittel, seiner und alles Spukes Herr zu werden, und das ist der Humor. Fast unmerklich verwandelt sich die Phantastik des Grausigen in die des Komischen, der Gruselsbann des Dämonischen wird durchbrochen von der Zauberkraft des Lachens, die, mit einem Schlage unser Verhältnis zu den Dingen ändernd, uns auf eine Höhe versetzt, auf welcher unser persönliches Wohl oder Wehe deren Einflusse gänzlich entrückt ist und von der aus betrachtet aller Widersinn im menschlichen Treiben uns nur den Eindruck eines ergötzlichen Spieles macht. Nicht ohne Grund hat man, wie die Schauenskraft des Schönen, auch den Humor als eine göttliche Gabe gepriesen, denn auch in ihm gewinnt die Gefühlstätigkeit die Freiheit schöpferischer Gestaltung, auch er erlöst uns von den Beängstigungen der Wirklichkeit. Er erbarmt sich, so zu sagen, des Unschönen, des Abschreckenden, ja selbst des Widrigen und gibt dem an sich Gleichgültigen oder Gewöhnlichen einen Wert. So wird er, indes die Begeisterung für die Schönheit eine höhere, vollkommenere Welt erschließt, zum milden Versöhner, der uns gegen die verletzenden Angriffe der unharmonischen Wirklichkeit feit und uns die Lebensfreude erhält. Ist doch der Sinn des Wortes Humor, das ursprünglich den Lebenssaft, die Lebensstimmung, die Laune bedeutet, so wie wir ihn heute enger fassen: frohe Laune und die durch sie hervorgerufene heitere Weltanschauung, und ist diese doch innig verbunden mit einer wohlwollenden Gesinnung, einem teilnehmenden Gefühlsverständnis für alle Kreaturen, das den Gegensatz zu kritischer Beurteilung oder gar Verurteilung bildet und daher sogleich getrübt wird, wenn in die harmlose, gutmütige, warme Heiterkeit sich Spott oder Ironie, also Regungen der Geringschätzung und der Selbstüberhebung, mit ihrem erkältenden Verstandesstrahl einmischen.

Was den Humor weckt und was vom Humor geschaffen wird, sind Erscheinungen und Vorgänge, denen in dieser oder jener Weise ein Widersinn anhaftet, die also einer Vorstellung, die wir uns von ihnen zu machen gewöhnt sind und für berechtigt halten dürfen, zuwiderlaufen. Eben die Wahrnehmung von Wider-

sprüchen, sei es zwischen dem Animalischen und dem vorauszusetzenden Vernunftgemäßen oder zwischen dem Natürlichen und dem Konventionellen oder zwischen dem Willkürlichen und dem Zweckmäßigen, bringt uns zum Lachen, das uns von einem Zustande befreit, in dem wir uns verblüfft der Unzulänglichkeit unseres Verstandes bewußt werden. Je „unglaublicher", „unerhörter", „verdrehter", „verrückter" uns etwas vorkommt, desto „unbändiger", „unsinniger" ist der Ausdruck unserer Heiterkeit, die keinen Zweifel darüber läßt, daß wir persönlich unbeteiligte Zuschauer eines Schauspieles sind. Unberührt von irgendwelchen Rücksichten auf Nutzen oder Schaden, den das Absonderliche bringen könnte, auf dessen geistigen oder moralischen Wert, auch ohne den Wunsch, es zu erklären, faßt der Künstler es kindlich unbefangenen Blickes auf. Es zu nachdrücklicher Wirkung zu bringen und auf den Betrachter die eigene gute Laune zu übertragen, gelingt ihm durch Hervorhebung und Steigerung der phantastischen Elemente, denn mehr oder minder starkes Übertreiben ist dem Humor eigentümlich, und das Recht, das er hierbei in Anspruch nehmen darf, ist ein fast unumschränktes: nur vor dem Erhabenen und Heiligen, an das der Spott frech zu rühren sich nicht scheut, verstummt er, und dem Gemeinen gegenüber, an dem der deutschem Wesen gänzlich abgehende und daher nur zu dessen Verderbnis unseren Nachbarn nachgeäffte Sinn für das Frivole sich lüstern vergnügt, fühlt er sich ohnmächtig, so große Kühnheiten er sich bei der Schilderung des ihm vertrauten Derbnatürlichen herausnimmt. Gerade die deutsche Kunst gibt den unzweideutigsten Aufschluß darüber, daß ganz abseits von dem Verstandes- und Formenbereich des die Franzosen auszeichnenden Witzes und Esprit die Heimstätte des Humors das Gemüt ist und daß er in diesem als eine Kraft, die dem tiefsinnigen, aber auch schwerfälligen Ernst der Weltanschauung gegenüber das Gleichgewicht hält, sich entfaltet. Daher es nicht verwundern kann, wenn er, so gewiß die Empfänglichkeit für komische Eindrücke künstlerischen Naturen überhaupt und überall zu eigen ist, im deutschen bildenden Schaffen eine so wichtige, ja geradezu charakteristische Rolle spielt. Dies erklärt sich vielmehr ohne weiteres einerseits, wie schon bemerkt, aus dem sorglosen Frohsinn, dem unser Volk seine Fähigkeit, sich hinzugeben und sich selbst zu vergessen, verdankt, und anderer-

seits aus seinem früher geschilderten Sinn für das Individuelle und Originelle. Sein Gefühlsleben wechselt zwischen innigem Ernst und launigem Scherz. Beide vertragen sich so gut miteinander, daß ohne Bedenken dem Heiligen, selbst in Darstellungen der Passion Christi, das Drollige, zu dem die Charakteristik des Volkes Anlaß gibt, sich gesellt und in dem Schildern des Dämonischen, wie die Teufel- und Totentanzbilder genügsam bezeugen, der Schalk sich nicht verleugnet.

Der Ausgangspunkt für die Betätigung des Humors war das Ornament. Schon in den frühesten Zeiten belebt die Phantasie das Blattwerk oder die Bandverschlingungen an Kapitellen und Friesen mit wunderlichen, bis spät ins Mittelalter zumeist symbolisch gemeinten Tier- und Menschenfiguren. Sogleich mit der ersten Entlehnung von Motiven aus der Wirklichkeit stellt sich, in übertreibendem und umgestaltendem Spiel, der Scherz ein.

In den Randverzierungen der Miniaturen verschafft er sich, unbeschadet des religiösen Inhaltes der Handschriften, weiteren Spielraum und bemächtigt sich allmählich in solchem Maße der bunten Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, daß schließlich in dem Zaubergespinst der Dürerschen Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians das gesamte Treiben der Menschen und Tiere unter dem Schutze der göttlichen Mächte von einem himmlischen Lächeln verklärt ward. Wie es in Gottfried Kellers Gedichte vom Narr des Grafen von Zimmern, der die Glöcklein seiner Kappe zur Messe tönen läßt, heißt:

Der Herr, der durch die Wandlung geht, —
Er lächelt auf dem Wege.

In jenem Werke wie in Holbeins, Cranachs und aller ihrer Zeitgenossen Zierkunst zeigte es sich, welche reiche Ernte auf dem Boden der Wirklichkeitsstudien des 15. Jahrhunderts auch dem Humor erwachsen war, der eben damals machtbewußt sich nicht nur in nebensächlichen Szenen auf Gemälden und Reliefs religiösen oder profanen Inhaltes einnistete, sondern sogar, zunächst freilich nur in Kupferstichen und Holzschnitten, Wahl und Charakter des Gegenständlichen bestimmend, selbstherrlich auftrat. Schon bald nach ersten Versuchen, wie den überaus drolligen Kinderspielen und Tierszenen eines Künstlers, wie des sogenannten Meister des Hausbuches, erringt sich in Dürers und gleichzeitig an-

derer Künstler Werken das humoristische „Genre" seinen selbständigen Platz. In diesen „Fliegenden Blättern" erscheint die Burleske als eine besondere Abart des Sittenbildlichen, als die belustigende Charakteristik menschlichen Wesens und Gehabens, das noch frei von Konventionen und unbekümmert um die geistige Bestimmung des Herren der Schöpfung, seine natürlichen Triebe und Neigungen unverhüllt zur Schau trägt. Da wendet sich das Interesse vor Allem und immer von neuem dem Kinde zu, das, kaum den Windeln entwachsen, in seinem ungeformten und ungefügen kleinen Menschentum, in seinen ungeschminkten Willens- und Gefühlsäußerungen und seinen emsigen Beschäftigungen, seine Welt sich bildend, gleich starke, aber natürlichere Ansprüche als der bei aller geistigen Überlegenheit unfreiere Erwachsene an das Leben erhebt und Geheimnisse ausplaudert, die dieser sorgsam zu verheimlichen bemüht ist. Weiter sind es die zechenden, tanzenden und sich raufenden Bauern, die in ihren Lumpen freiherrlichen Bettler und Vagabunden, die mit Künstlerstolz und -behagen lärmenden Dorfmusikanten, die Quacksalber und Marktschreier, aber auch gar manche Typen kleinbürgerlichen Philisteriums und später, wenn auch mehr in illustrativer Weise verwertet, lächerliche Figuren und Originale aus allen Kreisen, die dem Gefallen an Schwänken und Tollheiten einen unerschöpflichen künstlerischen Vorwurf darbieten durch alle Zeiten hindurch bis auf den heutigen Tag, bis auf Busch, Oberländer und den auch als Dichter und Landschafter ausgezeichneten, der vollen Anerkennung noch harrenden Paul Thiem und bis auf die Witzblätter, in denen erst in den letzten Jahrzehnten harmloser deutscher Humor durch die verächtliche eifrige Nachahmung französischer Frivolität und lasziver Gemeinheit mehr und mehr verdrängt ward.

Aber das Wirkliche genügt nicht. Den dämonischen Fabelgestalten, deren Schrecklichkeit sich ja oft bei näherer Betrachtung auch nur als eine die neckischen Züge eines Schelms verbergende Maske erweist, werden minder gefährliche, wenn auch nicht immer ganz harmlose Urgeschöpfe als Mitbewohner von Erde, Luft und Wasser gesellt. Wo nur immer ein Anlaß sich bietet, fühlt er sich zu neuen Phantasien aufgefordert: zufälligen, nichtssagenden Konturen von Felsen, Wolken, Bäumen entnimmt er die Anregung zu bizarren Gebilden, aus den Schnörkeln, die

er spielend aufs Papier wirft, werden Fratzengesichter. Bis schließlich, worin die holländische Phantastik sich am ausgelassensten ergangen, selbst die Geräte und Gebrauchsgegenstände in Zimmer und Küche: Töpfe, Teller, Fässer, Trichter, Löffel, Bratspieße und Besen auf sein Zaubergeheiß lebendig werden, Köpfe, Arme und Beine erhalten und als ein toller von keiner Feder zu schildernder Faschingsschwarm von dem Tiergezücht der Hölle zur Folterung — man sollte eher meinen zum Ergötzen — der armen Seelen willkommen geheißen werden. Und was nicht sonst? Vermag doch diese unbändige launische Erfinderlust selbst dem ernsthaften Pflanzenleben ein Komisches abzugewinnen und verworrenes Astgeflecht, flatternde Ranken, krauses Blattwerk zu deuten, als seien es Äußerungen gleich munterer Launen wie die eckigen Sprünge des Zickleins, der rasende Kreislauf des Hundes, das Geschwätz der Hühner und der Tanz der Mäuse!

Ebenso bezeichnend wie die Wahl des Gegenständlichen, auf die sogleich in einem weiteren Zusammenhange zurückzukommen ist, ja für die Erkenntnis deutschen Wesens noch bedeutungsvoller ist die Art der Charakteristik, auf welche der Humor hindrängt, denn wieder zeigt es sich auch hier: das Hauptgewicht wird bei der Schilderung auf die Lebensäußerungen in den Körperbewegungen und das Mienenspiel der die Heiterkeit herausfordernden Gestalten gelegt. So unwiderstehlich komisch deren Physiognomie und Trachten, unter welch letzteren die Kopfbekleidungen eine ganz besondere Rolle spielen, wirken, noch erstaunlicher erscheint die Kennzeichnung des Psychischen. Das Vermögen, all das Naive, Närrische, Querköpfige, Tolle, das da in Stimmungen, Vorstellungen, Gedanken und Leidenschaften webt und wirrt, nachzuerleben und in der Darstellung zu unverfälschtem Ausdruck zu bringen, ist ein unerhörtes. Jedes dieser Wesen hat, so abnorm es dünkt, seine besondere Norm zu sein und zu handeln und behauptet sich, unbekümmert um allgemeine Regeln, kraft der Gesetze und Notwendigkeiten seiner Natur. Das Individuelle erscheint in ihm bis zum Äußersten ausgesprochen. Ja diese Originale, an deren Verschrobenheit der Deutsche ein solches Gefallen findet, weil in ihm selbst der Hang, sich in Absonderheiten zu verlieren, mächtig ist, sind dazu angetan, unseren Glauben an die Unfehlbarkeit und Erforderlichkeit allgemein gültiger Lebens- und Verhaltensregeln zu er-

schüttern und unser Interesse an ihnen zugunsten einer geheimen Wertschätzung des Ungewöhnlichen abzuschwächen. Und so spricht sich in dieser Phantastik, die scheinbar Un- oder Außernatürliches, in der Tat aber nur Unwirkliches hervorbringt, schließlich aber doch wieder der Zug des Herzens zum Natürlichen aus, mit dem verglichen, gerade weil es in seltsamen ursprünglichen Erscheinungen auftritt, alles Konventionelle nichtssagend und langweilig wirkt. Auch der Humor hat Anteil an der unser Verhältnis zur Natur erwärmenden und erleuchtenden Liebeskraft der deutschen Seele.

Mit dieser Erkenntnis kehrt die Betrachtung wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück. All' unser Streben und Verlangen ist auf ein Nachfühlen des lebendigen Wesens und Wirkens der Dinge gerichtet, alle Gestalt in Formen und Farben gewinnt nur als Wesensausdruck Bedeutung für uns. Einzig die Kräfte unseres Gemütes aber befähigen uns dazu, uns jenes Kernes zu bemächtigen, der Einheit alles Lebens uns unmittelbar bewußt zu werden. Mögen wir nun diese unsere künstlerische Anschauungsart Gefühlsdurchdringung oder Gemütsdeutung oder Gehaltsauffassung nennen, die Worte bezeichnen dasselbe, und in einem und demselben Grund, der Innerlichkeit, wurzeln Naturalismus, Charakteristik und Phantastik. Bedeuten diese doch nur drei verschiedene Arten einer Naturaneignung, die dem Ideal vollkommenen Wesensausdruckes dient — eine Ausdruckskunst, die ebensowenig wie mit dem äußerlichen, am Schein sich genügenden französischen Impressionismus mit dessen reaktionärer Folgeerscheinung: der in gewolltem Wahnwitz die Natur und das Natürliche verleugnenden neuesten „Richtung" auch nur das Geringste zu tun hat, denn wenn diese, bar jedes auszudrückenden Gefühles und unfähig jeder Gestaltung, sich „Expressionismus" nennt, muß das dem Deutschen wie Hohn und Spott klingen.

III. Wahl und Behandlung des Gegenständlichen.

1. Allgemeines.

Nur in allgemeinen Andeutungen und des Beispiels halber wurde bei den vorangehenden Betrachtungen über die Art deutscher künstlerischer Anschauung das Gegenständliche der Darstellung berührt. Jene Hinweise dienten nur unserer Erkenntnis des see-

lischen Gehaltes, das heißt: der Gefühlsauffassung, die unserer Kunst ihre besondere Bedeutung und Wirkung verleiht, doch konnte es nicht ausbleiben, daß schon durch sie der Einfluß uns ersichtlich wurde, den des Deutschen Gemüts- und Phantasieleben auf Wahl und Behandlung der von ihm zu gestaltenden Vorwürfe haben muß. Diese Frage verlangt nunmehr unsere volle Aufmerksamkeit: es gilt uns in einheitlichem Zusammenhange zu vergegenwärtigen, welchen Inhalt die Weltschilderung der deutschen Kunst hat, das heißt, welche Erscheinungen der Natur und des Lebens sie vorzugsweise zu ihrem Gegenstand macht. Manchem könnte eine solche Untersuchung müßig dünken. Umfaßt, so dürfte er fragen, diese Weltschilderung nicht überhaupt alles? Zeigt sich das universale Interesse des Deutschen an allen Dingen nicht, wie sonst, auch in den bildenden Künsten und ist es nicht gerade für ihn kennzeichnend? Der Einwand ist hinfällig, denn erstens deutet er selbst ja auf etwas dem Deutschen Eigentümliches, das ihn von anderen Völkern unterscheidet und daher Beachtung verdient, und zweitens schließt er doch in keiner Weise aus, daß sich in unserer Kunst eine Vorliebe für diese oder jene Stoffe, die unserem Sinne besonders entsprechen, kundgibt — und eben auf eine diesbezügliche Feststellung kommt es ja bei einer Untersuchung, wie der in dieser Schrift vorgenommenen, an.

Was nun zunächst die „Universalität", das auf alle Erscheinungen sich erstreckende künstlerische Interesse, betrifft, so erklärt sie sich wohl ohne weiteres aus unserem Gemütsverhältnis zur Natur. In jedem, selbst dem unscheinbarsten Dinge offenbart sich die eine große göttliche Macht, ein jedes hat teil an ihr — in ihr leben, weben und sind wir. Daher gibt es auch nichts, das, wenn wir nur in den Grund und Kern seines Lebens eindringen, nicht Wert für unser Gefühl besäße. In ihrem inbrünstigen Einsgefühl mit der ganzen Welt, das in den Ruf ausbricht: „seid umschlungen, Millionen" zeigt sich unsere Kunst als der Ausfluß der mystischen Weltanschauung, die zuerst mit voller Bestimmtheit in der tiefsinnigen Lehre der Eckart, Tauler und Suso religiös-philosophischen Ausdruck fand und die in ihrer freudigen Würdigung und Heiligsprechung gerade des Schlichten und Anspruchslosen am Lutherschen Glaubenswerke mitwirkte. Religion und Kunst verkündigen das gleiche volkstümliche Seelenbedürf-

nis. Das Ergebnis ist die Gleichberechtigung, die der Wirklichkeit neben den „Idealgestalten" und den außermenschlichen Naturdingen neben dem Menschen zuerkannt wird, die Wertung von Stoffen, denen die Romanen nur eine nebensächliche und untergeordnete Stellung zuwiesen und ernste Beachtung zu schenken erst dann lernten, als und insoweit germanischer Geist auf sie einwirkte.

Ausschlaggebend für die Erkenntnis dieser Universalität ist das Schaffen unserer größten Meister, jener, die wir Genies nennen, weil in ihnen der Genius ihres Volkes sich in seiner ganzen Fülle kundgibt. Ich nenne, mich auf Deutschland beschränkend und daher auf die großen Niederländer: Rubens und Rembrandt nur hinweisend, vor allen Anderen für das 16. Jahrhundert Dürer, für das 19. Thoma. Vergleicht man mit des Nürnbergers Werk das eines seiner italienischen Zeitgenossen: Raphaels, Correggios, Tizians oder selbst des in seinem gesamten geistigen Streben doch wunderbar vielseitigen Lionardo, so erscheint deren Stoffgebiet gegenüber der Reichhaltigkeit im Schaffen des Deutschen beschränkt. Und das Gleiche gilt für Thoma, verglichen mit den französischen Malern in unseren Tagen. In beiden, besonders lehrreichen Fällen behandelt ein und derselbe Geist mit gleicher Liebe die verschiedenartigsten Vorwürfe: religiöse, mythologische, allegorische, sittenbildliche, allgemeine Phantasien, Landschaften, Bildnisse, Stilleben, Ornamentik, kunstgewerbliche Entwürfe. Davon aber sich zu überzeugen, daß diese Allseitigkeit nicht etwa nur seltenster, ausnähmlicher Begabung verdankt wird, sondern im Hange deutschen Geistes überhaupt liegt, genügt ein Blick auf das inhaltlich mannigfaltige Lebenswerk aller unserer durch Phantasie und Schöpferkraft besonders ausgezeichneten Künstler. Mit welcher Fülle von Vorstellungen überraschen uns, nur um einige wenige zu nennen, von den älteren: Holbein, Cranach, Burgkmair, Altdorfer, Hans Baldung, von den neueren: Menzel, Böcklin, Klinger, Stuck! Und wie entfaltet sich schon im 15. Jahrhundert der Reichtum des Gegenständlichen, nicht allein in der Ausschmückung religiöser Darstellungen mit landschaftlichem, sittenbildlichem und sonstigem Beiwerk jeder Art, sondern auch in den vom religiösen Hauptstoff sich loslösenden selbständig werdenden Natur- und Genredarstellungen!

Innerhalb eines so weit sich erstreckenden Herrschaftsbereiches sind es aber doch einzelne Gebiete, und in diesen wieder kleinere Bezirke, denen die deutsche Kunst sich mit Vorliebe zuwendet. Bei dem Versuche, sie festzustellen, begegnen wir freilich einer Schwierigkeit. Der bildende Künstler ist bei der Wahl seiner Stoffe nicht zu allen Zeiten frei gewesen, und auch heute, eine so große Unabhängigkeit er sich errungen, ist er in vielen Fällen abhängig von den Wünschen und Angaben Anderer. Im Mittelalter und in der Renaissance stand er im Dienste vorwiegend religiöser Aufgaben und hatte Aufträge auszuführen, die den Gegenstand seiner Darstellung: Vorgänge der biblischen Geschichte, Heilige, Legenden, Allegorien vorschrieben. Daß er gelegentlich auf die Vorschläge der Besteller Einfluß genommen, ist gewiß anzunehmen, aber seinen persönlichen Wünschen war doch nur ein geringer Spielraum vergönnt. So scheint es, können wir aus den für kirchliche Zwecke angefertigten Werken keinen Rückschluß auf die Neigungen der Künstler ziehen. Nicht ein Persönliches tritt in der Wahl dieser Stoffe hervor, sondern etwas Allgemeines, zumal auch der Auftraggeber nicht in dem Sinne frei ist, wie man es bei oberflächlicher Betrachtung annehmen möchte, sondern, von gewissen und nebensächlichen Wünschen, wie z. B. der Verherrlichung seiner Namensheiligen abgesehen, unter dem Einflusse bestimmter herrschender religiöser Ideen und Neigungen steht. Die zumeist von der Kunst behandelten Vorwürfe sind also die vom ganzen Volke bevorzugten, so zu sagen dessen Lieblingsstoffe, und der Künstler ist nur das Sprachrohr der gesamten religiösen Volksstimmung, wenngleich er dann auch seinerseits viel zu deren Steigerung und Vertiefung beiträgt. Auch bezüglich der mittelalterlichen allegorischen, sagenhaften und historischen Gegenstände ist Ähnliches zu behaupten. Will man die persönlichen Neigungen der Künstler beurteilen, wird man daher solche Werke ins Auge fassen, in denen ein Meister aus eigenem Antrieb seiner Phantasie schafft, und sie vornehmlich in Miniaturen, Zeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen, ornamentalen Skulpturen und kunstgewerblichen Entwürfen finden. Von solchen freien Gaben, die er dem Volke spendet, dürfen wir uns wichtigere Belehrung erwarten als von monumentaleren Arbeiten. In ihnen — man denke nur an Dürers, Holbeins, Cranachs und der sogenannten

Kleinmeister des Kupferstichs sprudelnde Erzählerkunst — eröffnet sich die eigentliche Fundgrube der Schätze frei sich bewährender volkstümlicher Phantasie.

Schon im 15. und 16. Jahrhundert aber wächst mit dem zunehmenden Selbstbewußtsein der Künstler und der allgemeineren Anerkennung ihrer Bedeutung für die Kultur ihre Selbständigkeit und verschärft sich der persönliche Charakter ihrer Leistungen. Mehr und mehr, wenn auch noch im Dienste der Kirche, üben sie ihre Rechte aus, indem sie von der Freiheit, die ihnen der Kunstfreund zugesteht, bei der Wahl ihrer Stoffe Gebrauch machen, und beginnen nun, auch in dieser Hinsicht, bestimmender auf die Anschauungen und den Geschmack des Publikums zu wirken. Wie in den folgenden Jahrhunderten dies sich steigert und welche Wandlungen, im Zusammenhange mit einem weit sich ausbreitenden Kunsthandel, in dem Verhältnis des Künstlers zur Öffentlichkeit bis auf unsere Tage herab sich vollzogen haben, brauchen wir nicht weiter zu verfolgen, auch nicht die relative Abhängigkeit der künstlerischen Einbildungskraft von allgemeinen geistigen Strömungen näher zu beleuchten, es genügt, die Tatsache zu betonen, daß die veränderte Kultur es dem Künstler ermöglichte, in unbeschränkterer Weise und nach eigenem Gutdünken Alles, was den Volksgeist bewegte, kundzugeben. Wozu freilich gleich wieder einschränkend hinzugefügt werden muß, daß es in Deutschland nicht, wie in Holland, zu einer frohlockenden Selbstverherrlichung germanischen Wesens kommen sollte, sondern das Eigene durch das Fremde überwuchert ward.

Die Entscheidung, die durch den künstlerischen Genius des Germanen im 16. Jahrhundert getroffen wurde, ist eine entschlossene Hinwendung zur Wirklichkeitsdarstellung. Hierfür nur den Protestantismus und die in ihm sich aussprechende neue Weltbetrachtung verantwortlich zu machen, geht nicht an, von so gewaltigem Einflusse er auch ist. Die Reformation ist ja ihrerseits nur der siegreiche Durchbruch des germanischen und im Besonderen des deutschen Geistes, und die Richtung auf Wirklichkeitsdarstellung schon in der mittelalterlichen Periode kirchlicher Kunst in Deutschland unverkennbar. Die neue, dem Stoffe nach realistische Kunst ist eine Parallelerscheinung zur lutherischen Religion; die eine wie die andere bedeutet die Selbstbejahung deut-

schen Wesens. Ja, man könnte, was der Verfasser in einer Abhandlung des Werkes: „Der deutsche Protestantismus" ausführlich nachzuweisen versucht hat, behaupten, daß unsere kirchliche Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts den Protestantismus schon laut verkündet, lange bevor die Thesen an die Wittenberger Schloßkirche angeschlagen wurden. Wir haben also das volle Recht, jene künstlerische Entscheidung als aus dem germanischen Charakter bedingt zu betrachten, was das Zugeständnis eines nachdrücklich bestärkenden Einflusses des Protestantismus nicht ausschließt. Ihre Bedeutung tritt in hellstes Licht, wenn wir gewahren, wie in den romanischen Ländern, trotz des sich doch auch dort vollziehenden Wandels im Leben und Denken, das Sittenbild, die Landschaft und das Stilleben auch nicht annähernd eine solche Stellung, wie im Norden, sich erringt, sondern das religiöse, mythologische und allegorische Stoffgebiet den unbestrittenen Vorrang behält.

Erst in dem eklektischen und internationalen Nachspiel der großen schöpferischen Periode, als welches uns schließlich die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts erscheinen muß, verliert sich von neuem in allen Ländern ihr völkischer Charakter, auch was die Vorliebe für gewisse Stoffe betrifft, in weitgehendem Maße: die Vertrautheit der Gebildeten mit den Erzeugnissen aller Zeiten und aller Völker, die dem einzelnen Künstler nun vergönnte schrankenlose Willkür und das unruhige Bemühen, auf ein urteilsloses, aber anspruchsvolles Publikum anreizend und unterhaltend zu wirken, ließ alles möglich und erlaubt scheinen. Im Gegensatz zu der Konzentration des Gestaltungsvermögens auf ein beschränktes Stoffgebiet, der die wunderbar vollkommenen Hervorbringungen der alten Kunst verdankt wurden, geriet diese neueste Kunsttätigkeit des letzten Jahrhunderts in eine Zersplitterung und Zerfahrenheit, deren Folge der bunte Wechsel sowohl der formalen Prinzipien als auch der gegenständlichen Vorstellungen sein mußte, ein Gewimmel durcheinander gewürfelter Erscheinungen: religiöse Vorwürfe in verschiedensten alten Verkleidungen, Historien aus allen Zeiten der Geschichte, den Sagen, Märchen und Dichtungen entlehnte Vorgänge jeder Art, neu belebtes oder erfundenes Mythisches und Allegorisches, Schilderungen der menschlichen Gesellschaft auf allen ihren Stufen und in allen ihren Tätigkeiten oder Unterhaltungen, Trachtenbilder aus

allen Zonen, Landschaften aus allen Gegenden der Welt, zahmes und wildes Tierleben, Stilleben in jeder denkbaren Zusammenstellung. Bis schließlich, wie in einem Wahnsinnsanfall des Überdrusses, die allerjüngste Ausgeburt gewaltsamer Neuerungssucht alles natürliche Gegenständliche zu vertilgen sich abmüht und den Prozeß der Vernichtung selbst zum Inhalt der Darstellung macht.

Ist nun das beliebige Schalten mit den Stoffen bei allen Völkern europäischer Kultur anzutreffen, so bewahrt doch jedes einzelne gewisse charakteristische Neigungen. Es heißt nur, sie aus der verwirrenden Fülle der Erscheinungen heraus zu erkennen, und vielleicht ergibt es sich hierbei, daß sie in der deutschen Kunst deutlicher hervorstechen, daß diese, sooft sie sich auch in die Fremde verirrte, doch manche ihrem Geiste entsprechende neue Vorwürfe ausfindig machte. Sie holte damit gleichsam nach, was sie zwei Jahrhunderte lang so gut wie versäumt hatte.

Denn die traurige Tatsache läßt sich einmal nicht wegleugnen und muß hier nochmals hervorgehoben werden. Nach der großen Epoche der religiösen Kunst erlischt in unserem Vaterlande die originelle Schöpferkraft und die geschilderte Entwicklung des germanischen Ideales vollzieht sich nicht bei uns, sondern in Holland in einer durch die eigenartigen landschaftlich-klimatischen und kulturellen Verhältnisse bestimmten besonderen Weise. Von fremden Vorbildern abhängig, verraten wir in dem Zeitalter des Barock und des Rokoko, von wenigen Ausnahmen abgesehen, unser Wesen nur in der Art, wie wir jene auffassen und ummodeln. Jedoch kann es nicht zweifelhaft sein, daß wir, hätten nicht unsere politischen und volkswirtschaftlichen Zustände uns an einem volkstümlichen Aufschwunge gehindert, in der Malerei ähnliche Wege, wie die Holländer, eingeschlagen und, wie diese, uns die Verherrlichung der Wirklichkeit zum Ziel gesetzt hätten, denn alle hierauf gerichteten Tendenzen sind in unserem Schaffen des 16. Jahrhunderts sowie in den kunstgewerblichen Erzeugnissen der folgenden Jahrhunderte wahrzunehmen und tauchen, nach zweihundertjähriger Verkümmerung, zuerst während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch als Nachahmung der Holländer, dann mit originellem Charakter gerade in jenen Bestrebungen des 19., denen wir einen echt volkstümlichen Charakter zuerkennen müssen, wieder auf.

Trotz jener lange währenden Störungen und Hindernisse ist also doch, so dürfen wir getrost behaupten, deutsches künstlerisches Wollen und Streben in seinem Kerne nicht verändert worden. Es erweist sich, daß bei freier Selbstbestimmung derselbe Naturalismus, der schon in alten Zeiten die Auffassung der religiösen, ebensowohl aber auch der mythologischen, allegorischen und historischen Vorstellungen färbte, als seine Lieblingsaufgabe die Wirklichkeitsdarstellung bevorzugen mußte, weil er in dieser am ungehemmtesten und zugleich, wovon später noch die Rede sein wird, in Stilvollkommenheit sich aussprechen konnte.

Damit ist aber nicht gesagt, daß nicht neben dieser Richtung auch in neueren Zeiten der deutsche Genius seinem Hange zur Phantastik nachgegeben hätte. Vielmehr bleibt auch letzterer mächtig, und so mächtig auch eine leidenschaftliche und sehnsüchtige Liebe für den Süden, daß in ihr nicht mehr bloß eine reizvolle Angewöhnung, sondern ein unausrottbarer und daher aus tiefen Gründen zu erklärender Zug unseres Wesens selbst erkannt werden muß. Jedoch — welche Motive immer, schlicht natürliche oder phantastische, unsere Meister behandelten, für die Wahl entscheidend war nicht ein ausschließlich sinnlicher Reiz oder die bloße Lust an einer Schaustellung technischer Geschicklichkeit oder das Interesse nur an einem Formproblem, sondern der Gefühlsgehalt, das Gemütserlebnis. Und nur diesem kann das Kriterium entnommen werden bei der Frage, ob ein Werk echt deutscher Art sei oder nicht. Nicht darauf kommt es an, daß unsere Künstler, wie übertreibende Vertreter der „Heimatkunst" wollen, nur deutsches Leben und deutsche Natur schildern, sondern daß das, was sie wiedergeben, deutsch gefühlt sei. Als ob deutsche Art sich nicht ebensostark in der Darstellung einer italienischen, wie in der einer nordischen Natur offenbaren könnte und sich, besonders augenfällig bei Böcklin, offenbart hat, und als ob eine Beschränkung auf die nächste vertraute Umgebung, so empfehlenswert und heilsam sie gewiß immer in Zeiten der Selbstentfremdung bleibt, so fruchtbringend und kräftigend sie ist und eine so natürliche Vorbedingung für ein gesundes Schaffen sie bildet, zum Gesetz für ein Künstlertum gemacht werden könnte, dem der Drang nach dem Universalen tief eingeboren ist.

Auch von diesem Gesichtspunkte aus gesehen, zeigt sich die Be-

deutung der Frage nach dem Gegenständlichen einem Jeden, der alle Besonderheiten deutscher Kunst kennen zu lernen beflissen ist. Und es braucht, um Mißverständnisse auszuschließen, nur noch bemerkt zu werden, daß, wenn im folgenden zwischen Phantasie- und Wirklichkeitsvorstellungen unterschieden wird, dieser Unterschied sich nur auf die Art und den Grad der Phantasie bezieht. Bei der Empfängnis jedes echten Kunstwerkes, auch eines solchen, in dem wirkliche Erscheinungen und Vorgänge mit möglichster Treue wiedergegeben werden, ist die Phantasie beteiligt, ja ohne ihre entscheidende Mitwirkung kann kein Kunstwerk entstehen, es sei denn, daß Kunst aufhörte Kunst zu sein und nur mehr Geschicklichkeit und Handfertigkeit bedeutete. Trotz der verblüffenden, aber für eine sonderlich undeutsche Auffassung der Kunst freilich ungemein charakteristischen Behauptung des Führers des Impressionismus in Deutschland, Max Liebermann: „die Phantasie erfinde nicht die Form, sondern den Ausdruck für die Form, die Technik" — was so viel heißt, als die Technik zum Anfang und Ende der Kunst machen —, wird die beflügelte Göttertochter ihre Herrscherrechte schwerlich je, zumal nicht in unserer deutschen Kunst, an den Verstand, dessen Bereich die Technik ist, abzutreten geneigt sein, so unbedingt sie seines treuen irdischen Rates und Dienstes auch bedarf.

2. Der religiöse Stoff.

Von irgendwie bemerkenswerten Verschiedenheiten in der Wahl des Stoffes, die sich bei den Kulturvölkern des Westens im frühen Mittelalter nachweisen ließen, kann nicht wohl die Rede sein. Der durch die Kirche festgesetzte große Zyklus der alt- und neutestamentarischen Geschichten, der von der Schöpfung der Welt bis zum Jüngsten Gericht führt und die Heiligenlegenden, sowie gewisse Allegorien in sich schließt, war überall maßgebend und ein Kompositionsschema für alle einzelnen Szenen typisch herkömmlich geworden. Hier handelte es sich um ein christlich-internationales Gemeingut. Erst um die Wende des 13. Jahrhunderts wird der Bann gebrochen, und zwar vornehmlich durch die französische Skulptur, die für die Ausschmückung der Kirchenfassaden mit Statuen und Reliefs ein neues Programm entwickelt und hierbei auserwählten Gestalten neben der in neuem

Geiste aufgefaßten Maria, nämlich den Propheten, den königlichen Vorfahren Christi, den klugen und den törichten Jungfrauen, den Allegorien der Kirche und der Synagoge, der Tugenden und Laster, auch wohl der Wissenschaften, der Frau Welt und anderen eine bevorzugte Stellung einräumt. Welchem Beispiele die deutsche Plastik, und zwar in eigenartiger Weise, gefolgt ist. Geistige Anschauungen und ästhetische Rücksichten wirkten bei dieser großartigen Schöpfung zusammen. Im 14. Jahrhundert ist dann die italienische Malerei am Werke, in ihren Zyklen von Wandgemälden und in ihren Altarwerken das überreiche Stoffgebiet einzuschränken und aus ihm diejenigen Vorwürfe herauszuheben, die dem durch die franziskanische Reformbewegung neu beseelten volkstümlichen religiösen Gefühle besonders entsprachen. Die alttestamentarischen Geschichten verschwinden fast ganz, die Jugend und die Passion Christi treten in den Vordergrund, der stark zunehmende Kult der heiligen Jungfrau bringt eine fortschreitende Ausbildung der Madonnadarstellung im menschlichen Sinne und eine ausführliche Schilderung des Marienlebens mit sich. Auch die Heiligendarstellung erfährt eine Vereinfachung: vor einigen besonders beliebten und verehrten Gestalten tritt die große Schar der anderen zurück. Volkstümliche, den Franziskanern verdankte und gelehrte, von Augustinern und Dominikanern ersonnene Allegorien gesellen sich den älteren. Noch enger zieht sich in Italien im 15. Jahrhundert der Darstellungskreis zusammen durch eine weitere Auslese, die der auch vorher schon mitbestimmende, immer mehr erstarkte und selbstbewußte künstlerische Geist vornimmt. Und es ist nun in dieser Zeit, daß sich die Tendenzen und Auffassungen im Norden und Süden deutlicher unterscheiden. Denn um 1400 wird die deutsch-niederländische Kunst ihres eigenen Weges sicher.

Kennzeichnend für sie ist zunächst dies, daß sie sich im Gegenständlichen bei weitem nicht so einschränkt wie die italienische. Während diese auf ihren vereinfachten Altartafeln immer wieder die Madonna mit oder ohne Heiligenumgebung und nur dann und wann einen besonders ausgezeichneten Heiligen feiert, entfaltet der Deutsche in seinen vielgegliederten, mit Holzskulpturen und Gemälden verschwenderisch ausgestatteten Schreinen, als deren Mittelpunkt freilich auch er die Maria mit dem Kinde, ihrer her-

vorragenden Bedeutung gemäß, anzubringen liebt, eine Fülle von Heiligenfiguren, von Szenen aus dem Neuen Testament und Legenden. Und dies erklärt sich nicht etwa bloß daraus, daß er, dem der gotische Baustil die Wandflächen genommen, die Freskomalerei damals, im Gegensatz zum Italiener, so gut wie gar nicht pflegt und daher alle seine Kunst auf die Altarwerke konzentriert, sondern aus seiner Freude an größtmöglicher Mannigfaltigkeit. Wie wenigen Heiligen wird im Süden noch die Ehre einer Schilderung ihres Lebens zuteil und auf wie wenige Szenen ist diese eingeschrumpft! In wie großer Zahl hingegen treten die Glaubenszeugen und Märtyrer in den deutschen Werken auf, wie ausführlich, fast nach Art einer Buchillustration, werden ihre Schicksale erzählt! Man gewinnt den Eindruck, daß die Künstlerphantasie sich ihre reiche Betätigung in Erfindung und Behandlung mannigfaltigster Stoffe nicht beengen, den Überschwang der Gestaltungskraft nicht bändigen lassen will. Zu der Genügsamkeit, die sich der Italiener zugunsten vollkommener Schönheitsbildung zum Gesetz machte, konnte sich der Deutsche nicht verstehen. Ihn verlangte es nach dem Vielen und Vielartigen. Wie in der Überladung des einzelnen Werkes mit Einzelheiten, zeigt sich dies in der Menge der von ihm behandelten Vorwürfe. Sein Stoffgebiet bleibt ein weitaus umfangreicheres. Dies ist das erste.

Als zweites ist hervorzuheben, daß den Mittelpunkt aller dieser Darstellungen der Gekreuzigte, das Leiden und Sterben Christi, nicht, wie in Italien, die Madonna bildet. Eine so große und tröstliche Rolle auch dieser zuerkannt wird, Dürer hat nicht, gleich Raphael, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und Tizian, in ihrer künstlerischen Verherrlichung seine höchste Aufgabe gesehen, sondern in der Schilderung der Passion, und er bekennt sich auch hierin nur zu der allgemein in jener Periode in Deutschland herrschenden künstlerischen Gesinnung. Bedenkt man, daß es wesentlich ästhetische Rücksichten waren, welche in Italien es zur Folge hatten, daß der christliche Hauptstoff: das Leiden und Sterben Christi schon im 15. Jahrhundert in den Hintergrund gedrängt und dann in der Blütezeit des 16. nur ausnahmsweise von den großen Meistern behandelt wurde, so kann man sich der Erkenntnis nicht verschließen, wie weit das Seelenbedürfnis des

Germanen von dem Schönheitsverlangen des Romanen sich unterschied und wie ernst es Jener bei aller künstlerischen Leidenschaft mit der Religion nahm. In seiner Innerlichkeit war es ihm gar nicht anders möglich, als auf deren Kern, das Erlösungsmysterium des Opfertodes Christi hinzudringen und dessen erschütternder Verkündigung im Bilde vor allem anderen seine Kunst zu weihen. Mit diesem künstlerischen Bekenntnis offenbarte er die Glaubenstiefe, aus der die Lutherische Erneuerung des Christentumes ihre unüberwindliche Kraft sog. Wer den Zwang innerer Überzeugung und Not, von dem die „hochbedürftigen Meister" sich im Schaffen befreiten, nachfühlen will, der trete vor den Gekreuzigten Grünewalds in Colmar, vor die Passionsbilder des jugendlichen Holbein in Basel, vor irgend eines der ungezählten in Holz geschnitzten Kruzifixe jener Zeit oder versenke sich in Dürers Passionsfolgen und Einzelblätter der Leiden des „Schmerzensmannes" in Holzschnitten, Kupferstichen und Zeichnungen, in die Golgathadarstellungen Cranachs, Altdorfers und Hans Baldungs! Er wird sich dann auch nicht mehr wundern über die sonst fast unbegreiflich eifrige Beschäftigung der deutschen Künstler mit den grauenvollen Martyrien der Heiligen, von denen die gleichzeitigen italienischen Meister das Auge, soviel sie nur vermochten, abwendeten, über die schonungslose Ausmalung der Qualen aller den Tod besiegenden Nachfolger des Weltheilandes.

Aber freilich wird man zugleich doch nicht verkennen können, daß solche Szenen die Gelegenheit boten, auch seiner Neigung zum Charakteristischen und Phantastischen zu frönen, worüber Bilder wie Stephan Lochners Marterung der zwölf Apostel im Staedelschen Institut zu Frankfurt a. M., nachdrücklich belehren. Und dies ist ein drittes für die Wahl der Stoffe in Betracht kommendes Moment. Es wurde, verbunden mit der Freude am Landschaftlichen, maßgebend für die Vorliebe, mit der man das in wilde Natürlichkeit zurückkehrende Menschentum der heiligen Einsiedler Hieronymus, Paulus und Antonius, des heiligen Christoph, des in der Wüste weilenden Johannes des Täufers, auch des Johannes Evangelista auf Patmos schilderte, es verlockte, verbunden mit der Freude an häuslicher Umgebung und Stilleben, zur behaglich ausmalenden Darstellung der in der Hut traulicher Räume geborgenen Kindheit der Maria und Jesu, der

in Forschen und Sinnen verlorenen vier Kirchenväter in ihrem „Gehäus" und des heiligen Eligius in seiner Goldschmiedewerkstatt, es verlieh, verbunden mit der Lust an kühnen Kampfesschauspielen und Kriegertrachten, der Veranschaulichung heiligen Rittertumes in Michael, dem Gotteskämpfer, dem „Herzog", wie ihn eine alte Hymne nannte, und Sankt Jörg einen nie zu erschöpfenden Reiz, es hieß Gruppenbildungen unterschiedener Heiligencharaktere, wie die zwölf Apostel, die Geleitscharen der Ursula und des Gereon und die vierzehn Nothelfer willkommen, es ergriff im „Jüngsten Gericht" und in der „Hölle" die Gelegenheit, eine umfassendste Zusammenstellung sowohl aller denkbaren menschlichen Typen als auch aller dämonischen Phantasiewesen zu geben.

Daß viertens auch, wie gelegentlich der Eremiten schon erwähnt wurde, der Wunsch, durch Landschaftsstimmungen zu wirken, die Wahl der Stoffe mitbestimmte, lassen die Werke der großen Maler, am weitestgehenden die Grünewalds und Altdorfers, unschwer erraten. In wie viel bedeutungsreicherer Weise als die Italiener verwerten Jene — um nur einige Beispiele zu geben, — die Sprache der Natur: das zarte Flüstern der Sträucher und Blumen in den von Maria und der heiligen Sippe bewohnten Gärten, das feierliche Waldesrauschen, das die heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten umtönt, die geheimnisvolle Erhellung tiefer Nacht durch Mondenschein oder künstliches Licht in Bethlehem und in Gethsemane, die Himmelsverfinsterung über Golgatha. Zu welcher Darstellung, man möchte sagen, der ganzen irdischen Welt in Wäldern, Felsen, Bergen, Ebenen gibt die Predigt des Täufers, der lange Zug der Kreuztragung, im besonderen den Niederländern, Anlaß! Und bis zu welchen visionären Erscheinungen wurde das Alles schon von unserem Grünewald und später von Rembrandt gesteigert. Es ist eines der unvergleichlichsten Schauspiele der Entwicklung künstlerischer Ideale, diese aus anfänglicher bescheidener Annäherung der Natur an die Lebensvorgänge Christi sich entfaltende innige Beziehung beider aufeinander, dieser bis zu gewaltigster Macht anschwellende Einklang, in dem die Natur mit mütterlichem Erbarmen alles Leiden der Kreatur in sich aufzunehmen und zu versöhnen scheint, indes sie selbst durch göttliches Menschentum entsühnt wird.

Das war wohl ein Höhepunkt germanischer religiöser Kunst, der zugleich ein Endpunkt dünken möchte. Doch haben uns edle Künstler des 19. Jahrhunderts bewiesen, daß — freilich nicht auf dem Wege, den die Nazarener in einer Nachfolge der Italiener beschritten — wohl aber aus dem wieder erwachten Geiste unserer alten Meister dem ewigen Stoffe ein neues Leben verliehen werden konnte, aus jener christlichen Liebeskraft, die das schlicht Menschliche dem ewig Natürlichen vermählte. Werke von Künstlern wie Eduard von Gebhardt, Fritz von Uhde, Hans Thoma bringen uns weitere eigenartige Belege, daß neben dem psychischen Moment und dem der Charakterschilderung die Rücksicht auf das Mitsprechen landschaftlicher Stimmungen für die Wahl der Stoffe ausschlaggebend war. Vor allem anderen bei Thoma, dessen ursprüngliche, von keinerlei Reflexion beeinträchtigte Schöpferkraft auch in religiösen Darstellungen so volkstümlich wirkt, wie wir es seit Dürers Zeiten nicht mehr erfahren, und in dessen Seele christliches Glauben und Fühlen so durchaus den Untergrund des Erlebens bildet, daß alles sein universales Schaffen schließlich doch den einheitlichen Gipfelpunkt in dem Zyklus christlicher Geschichten an den Wänden des Kapellenraumes in der Karlsruher Kunsthalle erreichte. Nicht eines seiner Werke, das den unendlich oft behandelten Vorgängen nicht neue Seiten abgewänne, und zwar ohne daß das Neue mit bestimmten Absichten, die bei Uhdes gefühlsvoll inniger Versetzung des Heilandes in unser heutiges Leben nicht ganz zu verkennen sind, gesucht wäre. Wenn er uns von der Geburt Christi, der Verkündigung an die Hirten, dem nächtlichen märchenhaften Zug der drei Könige, der Ruhe auf der Flucht, der Flucht nach Ägypten, der Bergpredigt, der Versuchung, der Begegnung mit der Samariterin, von Gethsemane und Golgatha, von der Erscheinung vor Magdalena oder auch von den alten deutschen Lieblingsheiligen: Christoph, Georg und Michael erzählt, lauschen wir wie die Kinder in seiner „Märchenerzählerin" der nicht allein in irdischen, sondern auch in himmlischen Mären bewanderten Ahne, als vernähmen wir alles, wenn auch nicht zum ersten Male, aber doch in veränderter Stimmung. Ganz neu aber und wie nie gehört bedünken uns, einem wunderreichen Naturerleben verdankt, die ergreifenden Geschichten von des Nikodemus-Thoma nächtlichem Besuch bei Christus,

von dem bösen Säemann, der, unter den Ölbäumen schleichend, Unkraut in den Weizenacker sät, von dem verlorenen Sohne, der, ein einsamer Knabe, auf der weiten vom Regenbogen überwölbten Campagna die Schweine hütet, von dem Satan, der in Imperatortracht mit der falschen Gebärde des Komödianten dem Herrn von hoher Felsenkuppe die unendlich sich ausbreitenden lachenden Gefilde der Erde tief drunten weist, von dem Heiland droben auf dem Kamm der sich überstürzenden Meereswoge, zu dem in den Fluten versinkend der verzweifelte Petrus durch die Nebel hindurch die Arme erhebt, von dem Auferstandenen, der über das besiegte, in gelbblühender Frühlingswiese ruhende Skelett des Todes hinweg den Flug in blaue Lüfte richtet, von der Paradiesesinsel, auf der, alles Alters enthoben, im „jungen Tag" die Erlösten zum Klange lieblichen Saitenspieles wandeln.

Mit der Wahl des Gegenständlichen steht dessen *Auffassung und Behandlung* durch den Künstlergeist in unlöslicher Beziehung. Der gleiche Stoff, von verschiedenen Künstlern gestaltet, gewinnt ein verschiedenes Gepräge. Worin ist das den deutschen Künstlern bei der Gestaltung religiöser Vorwürfe Gemeinsame zu erkennen? Die Antwort, bei der das erst später zu prüfende stilistische Problem noch nicht berührt wird, knüpft an die oben gegebenen Aufschlüsse über die deutsche Anschauungsweise an. Der Romane, der selbst bei seinen naturalistischen Studien im 15. Jahrhundert sein Ziel nicht außer Augen verlor, hielt an der bis auf das frühe Christentum zurückzuführenden mythologischen Deutung, die in der Gottheit Christi begründet war, fest und erstreckte sie nicht nur auf Jesus, die Mutter Gottes und die Heiligen, sondern auch auf deren gesamte menschliche Umgebung, indem er dieser eine zeitlose und typische Erscheinung verlieh. Der Germane, der gerade im *Menschentum des Erlösers* das Trostreiche und im mystischen inneren Erleben das Göttliche findet, stellt sich Jesus, Maria und die glaubensstarken heiligen Helfer in Not und Leid, der äußeren Erscheinung nach, als seinesgleichen, als traulich nahe Menschenbrüder und -schwestern vor. Er sieht sie nicht in einem fernen, unerreichbaren Land, sondern bei sich daheim in der Gegenwart, umbrandet von dem Haß, umschlossen von der Liebe seiner eigenen Zeitgenossen. Inmitten der Herren, Bürger, Bauern und Landsknechte, wie er sie in ihren deut-

schen Trachten und in ihrem wohlbekannten Gebaren rings um sich gewahrt, in den Straßen, Kirchen, Häusern und Hütten seiner Städte und Dörfer, in den Gärten, Wiesen und Wäldern seiner Heimat vollziehen sich für seinen Blick die heiligen Geschicke in allen ihren Ängsten und Leiden, in allen ihren Herrlichkeiten und Seligkeiten.

Heißt das aber so viel, als daß der Deutsche überhaupt nicht irgendwelche „Idealisierung" angestrebt, also die unabweisliche Forderung, welche die Vorstellung eines göttlichen, vom irdischen unterschiedenen Menschentumes an die Kunst stellt, gar nicht anerkannt habe? Gewiß nicht! Auch er ist in seiner Weise bemüht gewesen, die heiligen Gestalten durch Schönheit vor anderen Menschen auszuzeichnen und kenntlich zu machen. Auch er lebte, bis zu dem Zeitpunkt der Berührung mit der italienischen Kunst, der Überzeugung, zu „idealisieren". Wer möchte angesichts des Genter Altares der Brüder van Eyck, der Marienbilder Rogiers van der Weyden, Hans Memlings, Stephan Lochners, Hans Pleydenwurfs, Bartel Zeitbloms, der Heiligenstatuen und Kruzifixe Hans Multschers, Tilmann Riemenschneiders, Veit Stoß', Adam Krafts es leugnen, daß unsere Meister sogar monumentale Formung erstrebt und Hohes erreicht? Und ist nicht ein Zeugnis für solches Streben gerade auch die Tatsache, daß, als man die südliche Kunst kennen lernte, deren höhere formale Gesetzmäßigkeit und Vollkommenheit nicht verkannt ward und in den größten Meistern: Dürer, Massys, Holbein das Verlangen weckte, mit ihrer Hilfe dem nun erkannten Mangel an Schönheitsempfindung daheim abzuhelfen. Denn ein solcher Mangel, auf den wir später noch unser Augenmerk richten werden, war vorhanden, als die Schattenkehrseite der Vorzüge unseres künstlerischen Willens, der die Welt mit einem unerhörten Reichtum ergreifender Gemütsschilderungen beschenkte. Die Opferflamme der Anbetung in den Herzen der Gläubigen und die des Entzückens in den Kunstbegeisterten zu entzünden, waren der Christus Lionardos, Raphaels und Tizians wohl mehr berufen, — ihn von ganzem Herzen zu lieben und in tiefer Erschütterung zu bemitleiden, das lehrt uns in stärkerem Maße jedes, selbst das bescheidenste, deutscher Hingebung entstammte Kunstwerk. Da ist keines, das nicht mit unentrinnbarer Gewalt uns zwänge zur Versenkung in die Schmerzen des Erlösungs-

werkes, in alle Abgründe verzweifelten Ringens um das Erbarmen des göttlichen Vaters in der nächtigen Stunde zu Gethsemane, in alle Qualen des armen gepeinigten Leibes, der unter der Kreuzeslast zusammenbrach, in alle Todesmarter, der der Schrei sich entrang: mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Dies Mitgefühl zu wecken, scheut der Künstler selbst vor der gräßlichsten Schilderung verkrampfter Glieder, verzerrter Züge, blutender Wunden nicht zurück: der Gekreuzigte auf Grünewalds Altar steht nicht allein, sondern bezeichnet nur das Äußerste von dem, was in fast allen deutschen Passionsdarstellungen dem schaudernden Betrachter zugemutet wird. Keine ästhetische Rücksicht beschwichtigt die vom gewaltsamsten Wahrheitsdrange stürmisch erregte Phantasie dieser leidenschaftlichen Geister, die eine um so überwältigendere Wirkung hervorbringen, als der Christus, den sie darstellen, nicht ein zartes widerstandsloses Wesen, sondern ein geistig und körperlich willensstarker Kämpfer ist, der vom Feuer seiner erhabenen Aufgabe durchglühte Gottesbote, der mit der Geißel die Verkäufer aus dem Tempel treibt, ohne Furcht den Mächtigen der Erde ins Auge schaut und die Toten auferstehen heißt, der Erlöser, dessen Liebe Tat ist.

Dieser Liebe Ursprung und Gedeihen wird uns in den Marienbildern, der sich dem Kinde mitteilende Strom ewigen Lebens in der Mutterliebe enthüllt. Das schlicht Natürlichste ist auch das Heiligste: so ruft uns jede dieser Darstellungen einer kindlich-naiven, in Unschuld waltenden bürgerlich-bescheidenen Mädchen- oder Frauengestalt rührend zu. Was dem immer lebendigen Verhältnis zur Wirklichkeit an Unerschöpflichkeit nicht nur im Ausdruck zärtlich schwellender, feierlich ahnender, träumerisch sinnender, treulich sorgender Muttergefühle, sondern auch in den Motiven verdankt werden konnte, zeigt sich vielleicht nirgends so wie hier. Die Mannigfaltigkeit der Vorgänge zwischen Mutter und Kind, der Stellungen und Bewegungen der Gruppe, verstärkt im Eindruck durch die gleichfalls unendlich variierte Tracht und Umgebung, grenzt an das Unbegreifliche. Nur in der deutschen Kunst offenbart sich die Fruchtbarkeit dieses künstlerisch höchsten, rein menschlichen Vorwurfes christlicher Kunst im vollen Umfange. Und es fehlt auch nicht an den Versuchen, die Jungfrau, auf einem Throne von Engeln und Heiligengefolge umgeben, zu

königlichen Ehren zu erheben, ja sie — eine Lieblingsdarstellung gerade germanischen Glaubens — reich und fürstlich geschmückt mit Krone und Szepter, von Strahlen umleuchtet, auf der Mondsichel in jene „höheren Sphären" zu erheben, in denen sie den Weltraum durchschwebt gleich der Sixtinischen Madonna, die aber freilich zum Nachweis ihrer Göttlichkeit nicht der königlichen Insignien und des Glorienscheins, sondern nur ihrer Schönheit bedarf. Unser Eigenstes bleibt jedoch immer die irdische Mutter in ihrer Unschuld und Liebe und deren schönster Schmuck die Fülle ihres schirmend sich ausbreitenden Haares. Und es kennzeichnet diese Auffassung, daß unsere alten Meister mit so besonderer Vorliebe in ihren Darstellungen der „heiligen Sippe" die Jungfrau mitten in den großen Familienkreis der biederen Verwandten und Gevattern versetzten, mit deren Kindern der kleine Jesus seine Spiele treibt. Daß sie die Italien entlehnten antikischen Amorkinder, die „Putten", und zwar nicht ohne ihnen den hilfreichen Geist, aber auch die schabernackischen Launen altgermanischer Hauskobolde zu verleihen, als Engelkinder eifrigen Anteil an allen Ereignissen des Familienlebens nehmen ließen: in den Lüften ausgelassenen Reigen tanzend oder echte Kindersymphonien mit dröhnenden Instrumenten aufführend, fröhliche Spiele mit dem Jesusknaben ersinnend, ihm Blumen und Tiere herbeischleppend, die Fliegen während des Schlafes ihm abwehrend, den schlummernden neugierig betrachtend, die Hausdiele waschend und fegend, die Sägespäne der Werkstatt sammelnd und was nicht sonst alles verrichtend. Daß sie „das Marienleben", das Dürern den Anlaß zu einer wahren Verherrlichung deutsch-bürgerlichen Daseins gab, und die Kindheitsgeschichte Jesu mit allen beschaulichen Zügen alltäglicher Gewohnheit und Beschäftigung ausstatteten und dem fleißigen Joseph in fürsorglichem Walten und hausväterlicher Zimmermannsarbeit eine nicht geringe, der Sicherung des geweihten Friedensglückes gewidmete Aufgabe zuerkannten.

Mit dieser heiligen Familie stimmen ihrer Herkunft und ihrem Gehaben nach die Heiligen ganz überein, auch sie volkstümliche Charaktertypen: Frauen von anspruchslosem Wesen und gutmütiger, oft schalkhafter Gemütsart, die selbst, wenn sie fürstliche oder vornehme Tracht tragen, ihre schlichte Natürlichkeit und bescheidenes Benehmen nicht aufgeben, Männer, deren ker-

nige Gestalten in jeder ihrer festen, wenn auch unbeholfenen Bewegungen den irgendeiner Verstellung und Leichtfertigkeit unfähigen Charakter der Einfalt, Wahrhaftigkeit, Pflichttreue und mutigen Entschlossenheit zur Schau tragen und deren Würde ehrlich einfachen Menschentumes allen prächtigen Schein geistlicher, fürstlicher, ritterlicher und vornehm bürgerlicher Kostüme besiegt. Denn zunächst und vor allem sind es eben Menschen und erst in zweiter Linie Vertreter der verschiedenen Stände, die ihre brüderliche Gemeinschaft im christlichen Glaubensbekenntnis finden.

So, vor Gott alle gleich, ob mit kirchlichem Heiligenschein versehen oder nicht, gleichviel, da nach deutscher Meinung ein Jeder durch den Glauben und treue Pflichterfüllung zum Heiligen werden kann, so stellte sie, die gesamte Menschheit als eine einige, aus allen ihren Repräsentanten bestehende Schar, Dürer in seinem Allerheiligenbilde dar, das als zugleich religiöses und künstlerisches Bekenntnis für uns die gleiche Bedeutung hat wie Raphaels Disputa für die Italiener. Was der Romane erschaute, war der auf Wolken thronende Gott-Erlöser, an dessen triumphierender Herrlichkeit außer den ihm nahen Maria und Johannes in feierlicher Versammlung die Glaubenszeugen des Alten und Neuen Testamentes und der ersten Kirche teilhaben und dessen aus den Höhen sich offenbarende Erkenntnis durch die Lehrer der Kirche gedeutet und den Wissensbedürftigen mitgeteilt wird. Was dem Deutschen sich zeigt, ist das Schmerzensbild des vom Vater umfangenen gekreuzigten Gottmenschen, zu dem, von den unsichtbaren Fittichen hingebender Liebe getragen, den Heiligen sich gesellend, in liebendem, den Kaiser mit seinem Szepter wie den Bauer mit seinem Dreschflegel bergenden Verein, das deutsche Volk emporschwebt — empor über die Erde, über das in hellem Sonnenlichte leuchtende geliebte heimatliche deutsche Land!

3. Die Phantasiedichtungen.

Wenn schon früher gelegentlich der Betrachtung des Phantastischen, wie es unumgänglich war, Gegenständliches, mochten es nun dämonische oder humoristische Vorstellungen sein, gekennzeichnet ward, so geschah dies doch vornehmlich des Beispiels halber, denn es handelte sich damals um die Charakteristik des Einflusses, den die Seelenkräfte auf die deutsche Phantasie haben.

Daran anknüpfend und darauf verweisend, haben wir nunmehr das sachlich Gegenständliche, dem sich das freie Spiel des dichterischen Vermögens unserer Künstler mit Vorliebe zuwendet, in den Vordergrund zu rücken und in seinen Haupterscheinungen zu prüfen.

Von den allegorischen Erdichtungen, mit denen sich die Einbildungskraft im Mittelalter und in der Renaissance am eifrigsten beschäftigte, war, weil tief im religiösen Glauben wurzelnd und daher von mythisch-religiöser Art, die weitaus volkstümlichste die von der Nichtigkeit und Vergänglichkeit aller Dinge, von der Macht des Todes. Allen christlichen Nationen gemeinsam, hat sie im Bilde doch nirgends eine so große Bedeutung erlangt wie in Deutschland. Gerade zu der Zeit, als die italienische Schönheitsempfindung das schaurige Totengerippe verbannte, entdeckt, von schwermütigem, unbefriedigtem Sinnen bewegt, die deutsche Phantasie in ihm einen zu kühnster und eindrucksvollster Gestaltung auffordernden Vorwurf und bildet ihn zu der inhaltreichen und umfänglichen Dichtung des Totentanzes aus, der, zur ernsten Sammlung mahnend, seine Heimstätte zuerst innerhalb der Klöster und an den Kirchhofmauern, dann aber durch Holbeins mit Holzschnitten verziertes Büchlein und durch zahlreiche Einzelblätter von Dürer, Hans Burgkmair, Hans Baldung und Anderen, in allen Häusern Einlaß fand. Im Bunde mit jener wie ein Sturm die Geister aufrüttelnden, eine alte Welt vernichtenden und eine neue prophezeienden gewaltigen Verkündigung der Wahrheit, die Dürers Holzschnittwerk der „heimlichen Offenbarung Johannis", die Apokalypse, in flammenden Bildern seinem Volke geschenkt.

Künstlerisch entscheidend hierfür wurde die Eigenart dieses Stoffes, der zu gleicher Zeit dem Hang zum Absonderlichen und dem Wirklichkeitssinn der Deutschen entsprach, denn bei der sinnvollen Schilderung des dem Tode verfallenden Lebens hieß es, die verschiedenen Stände und Berufe in ihren Trachten, Umständen, Gewohnheiten und Tätigkeiten, also die gesamte Menschheit und ihr Treiben zu charakterisieren, auf dem dunklen Hintergrunde der Ewigkeit das bunte Spiel des Zeitlichen phantasmagorisch heraufzubeschwören. Der Vernichtungsgedanke wird der künstlerischen Verherrlichung des Daseins dienstbar. Ein Jeder weiß, welchen Triumph das Vermögen der Charakterschilderung in diesen epi-

grammatisch zugespitzten, in gedrängtester Form nur das Wesentliche gebenden Sittenbildern gefeiert hat. Zu welch dauerndem fruchtbarem Besitz die Allegorie der Vergänglichkeit uns geworden, weil sie dem unerbittlichen Ernst unserer Lebensanschauung scharf treffenden Ausdruck verleiht, entnehmen wir zahlreichen bedeutenden Werken neuerer Meister, wie Rethel, Böcklin, Klinger, Thoma, aber auch verwandten neu gebildeten, erschütternden Darstellungen, wie z. B. jenen des Krieges und der Pest, in denen das alte Thema vermannigfaltigt und erweitert wird.

Mit diesen drastisch lebendigen Vorstellungen verglichen, haben andere, zumeist klassizistische und bei den Romanen beliebte Allegorien abstrakterer Art, wie die der Künste und Wissenschaften, aber auch christlich-mittelalterliche, wie die der Tugenden und Laster, zum deutschen Geiste nicht sonderlich gesprochen. Offenbar eben aus keinem anderen Grunde als dem, daß sie etwas zu Allgemeines und Schemenhaftes an sich hatten, das sich individualisierender und gefühlsmäßiger Auffassung entzog. Eine Ausnahme machen nur einige antikische mythisch-allegorische Gestalten, etwa der dem Gevatter Hein verwandte Saturn, und die Göttin, die ihrerseits die Vergänglichkeit im Wandel und Wechsel des Glückes verdeutlicht: die Fortuna. Was für ein Bild sich Dürer von ihr gemacht, was er in seinem Kupferstich: das „große Glück" naturalistisch zu schildern gewagt, wird für alle Zeiten eines der merkwürdigsten Zeugnisse für Verdeutschung einer fremden Vorstellung bleiben.

Und es war derselbe Künstler, der den olympischen Gottheiten geistiger Schöpferkraft, die Raphael an der Decke der Stanza della Segnatura als Erweckerinnen aller menschlichen Kultur feierte, den vier geistigen Fakultäten: Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz jene in Dämmerungssinnen versunkene mächtige Frauengestalt gegenüberstellte, der er den Namen „Melencolia" gab. Das erste und geheimnisvollste aller jener der deutschen Phantasie entsprungenen Wesen, in denen die Allegorie, ganz Mensch geworden, sich in ein Stimmungsgebilde verwandelte! Die Schöpfung, die darüber entschied, was fortan Allegorie in deutschem Sinne werden sollte, nämlich der, in einer menschlichen Erscheinung und ihrer Umgebung charakteristische leibliche Gestalt gewinnende Ausdruck eines allgemeinen Seelenzustandes! Die

Führerin in dem Reigen aller der Traumvisionen, die dann, vornehmlich im 19. Jahrhundert, von den edelsten, innerer Gesichte-vollen Künstlern im Bilde gebannt, das aufdringliche Treiben der aus Italien und Frankreich mit allem ihrem Apparat von Attributen bei uns eingewanderten Allegorien uns als ein tändelndes Spiel erkennen ließen, das unserem Gemüte nichts sagte.

Was sich hierbei aber kraft der Übertragung menschlicher Gemütsstimmungen auf die umgebende Natur vollzog, läßt sich wohl als eine neue Art Mythologie deuten. Eine solche nämlich, die nicht, wie die ursprüngliche, alle Naturerscheinungen vermenschlicht, nicht die Natur, sie aufhebend, in dem zum Gott und zum Helden gesteigerten Menschen verdichtet, sondern, den Einklang zwischen Natur und Mensch herstellend, den Menschen in das große Ganze einbezieht, ihn zur Natur erweitert!

Zunächst, in der Renaissanceperiode, handelte es sich um eine Übernahme der vom Humanismus und der italienischen Kunst neu belebten antiken Mythologie. Was Dürer und seine Zeitgenossen bewog, diese heidnischen fremdartigen Stoffe sich zu eigen zu machen, war ein zweifaches künstlerisches Interesse. Einerseits waren dieselben ganz dazu angetan, durch ihre Eigenartigkeit und ihre Veranschaulichung eines ursprünglichen Menschen- oder Halbmenschentums eine so regsame und das Seltsame liebende Einbildungskraft, wie die deutsche, zu fesseln, und andererseits stellten sie die willkommene Aufgabe eines mannigfaltigen Studiums des Nackten, zu dem der christliche Stoff nur in Adam und Eva und einigen Märtyrerfiguren Gelegenheit bot. Sieht man, mit welchem Eifer die nordischen Bildhauer und Maler seit der auch hierfür entscheidenden Tat der Brüder van Eyck das Problem, das dereinst schon von der Skulptur des 13. Jahrhunderts kühn in Angriff genommen worden war, gelegentlich der Darstellung unserer Voreltern im Paradiese durch gewissenhafte Naturabschilderung zu lösen bemüht gewesen, so begreift man, daß die Entdeckung eines ganzen Geschlechtes solcher im Naturzustande befindlichen Wesen sehr verschiedener Art einen ungeheuren Eindruck hervorbringen mußte. Und um so mehr, als diese Geschöpfe sich dem von den Deutschen so innig geliebten landschaftlichen Naturerscheinungen ungezwungen und zugehörig einfügten. Dessen wur-

den sich jene Künstler freilich noch nicht bewußt, daß sich ihnen hier ein Ersatz bot für den Verlust an eigenen mythologischen Vorstellungen, den der Germane infolge des eindringenden Christentums dereinst erlitten hatte, gerade damals, als er seine Mythen zu bestimmterer Formung zu bringen im Begriff gewesen war — wir aber dürfen uns die bald sich verbreitende leidenschaftliche Begeisterung für den antiken Stoff erklären aus der Freude über den Gewinn von Anschauungen, die schließlich doch die künstlerisch reiz- und bedeutungsvollsten sind, weil sich in ihnen das Menschliche und das Natürliche in reinster Form verbinden lassen.

Welch starken Ansporn aber sogleich das Streben nach formaler Schönheit durch diese Begeisterung erhalten mußte, erwies sich bei den ersten neugierigen Schritten, die Dürer in dieses Gebiet tat. Die Erscheinung der Venus vor dem am Kachelofen schlummernden Philister in dem Stiche: der „Traum des Doktors" darf uns sinnbildlich dünken! Der Eintritt des Mythos in die christlich-mystische Welt des Nordens bedeutete die Vision des formalen Schönheitsideales. Von Zeichnungen nach dem Apollo von Belvedere und einer Venusstatue, die zu Dürers Kenntnis gelangten, nahmen des Nürnberger Meisters Proportionsstudien des menschlichen Leibes, die auf die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit in den Verhältnissen zielten, ihren Ausgang. Es gibt in der Geschichte der Kunst kaum etwas Merkwürdigeres als dieses erste Ringen des naturalistischen deutschen Geistes mit dem durch die stilistischen antikisch-italienischen Werke angeregten Formprobleme, die naiv geniale Bemühung um dessen Lösung, wie wir sie in Dürers frühen Kupferstichen verfolgen: in eben jenem „Traum des Doktors", dem „Raub der Amymone", dem „großen Herkules" oder „der Eifersucht", den „vier Hexen" und den gleichzeitigen mythologischen Holzschnitten und Zeichnungen und weiter dann in der „großen" und „kleinen Fortuna", dem „Apollo und Diana", der „Satyrfamilie" bis hin zu dem berühmten Stiche von 1504: Adam und Eva, der als erstes zusammenfassendes Resultat aller solcher Bestrebungen aufzufassen ist. In welcher Form die deutsche Kunst, ohne sich selbst preiszugeben, des Antikischen sich bemächtigen konnte, wird hier ebenso ersichtlich, wie der Umstand, daß es auch für den Deutschen unmöglich war, sich den dereinst vom grie-

chischen Genius geschaffenen Vorstellungen zu verschließen, denn diese erwiesen in der Renaissance ihr unvergängliches Leben und ihre unwiderstehliche Macht.

Solange deutsche Art auch in dem eigentümlichen künstlerischen Kultus, den es nun den griechisch-römischen Göttern, vor allem dem Apollo und der Venus, darzubringen begonnen hatte, in dem launigen Spiel mit Satyrn, Faunen, Kentauren, Tritonen, Nymphen und Eroten und in manchen ergötzlichen Erzählungen, wie dem Parisurteil, der Verleumdung des Apelles, den Herkulestaten und Ovidischen Fabeln, sich kraftvoll bewährte, solange ein feinfühliger Geist, wie der Holbeins, eine kindliche Schalkhaftigkeit, wie die Cranachs, eine romantische Träumerei, wie die Altdorfers, ein leidenschaftliches Temperament, wie das Hans Baldungs, eine frische Plauderlust, wie die der sogenannten Kleinmeister des Kupferstiches: der Behams, des Georg Pencz, des Aldegrever und Jakob Binck das Fremde belebten und beseelten, bedeutete der mythologische Stoff nur eine schätzenswerte Bereicherung des alten Besitzes, an der sich bald nicht bloß die Gebildeten erfreuten, und eine Förderung des Formensinnes. Erst als nach erreichtem Höhepunkt der damals gipfelnden Kunstblüte die schöpferische Energie nachließ, was, gewiß mit infolge der großen Kräfteanspannung des ganzen Volkes auf die religiösen Aufgaben der Reformation, rascher als in Italien geschah, verlor sich die originelle Auffassung und gemütvolle Verarbeitung der kaum gewonnenen Anregungen. Wie in den christlichen, gelangte auch in den antiken Vorwürfen der italienische Einfluß zu verhängnisvoller Herrschaft und das Ergebnis war ein unerfreuliches Mischprodukt, in dem sowohl das Fremde wie das Eigene mit verzerrten Zügen erschien. Wahllos aufgenommen, bemächtigte sich nun, und zwar auf Jahrhunderte hinaus, verquickt mit antiken Historien und romanischen Allegorien, die Mythologie, die im Überschwange ihrer Figuren und Fabeln die gefährliche Neigung unserer Einbildungskraft zum Übermäßigen bestärkte, aller privaten und öffentlichen Profangebäude und Monumente, aller Luxusgegenstände des Kunsthandwerkes, aller Verzierungen des Buchdrucks. Und dabei zeigte es sich, daß alle Bemühung, diesem Stoffe einen Gefühlsgehalt zu verleihen, vergeblich war, solange man ihn in romanischem Sinne behandelte, und nur dekorative

Reize und oberflächliche Phantasieerregungen ihm abzugewinnen waren. Ein Genius aber, der ihn, wie im flämischen Lande Rubens, zum triumphierenden Verkündiger allen Lebensrausches gemacht, blieb uns versagt.

Und doch enthielten die Phantasien unserer großen Meister im Anfang des 16. Jahrhunderts Keime, die einer von der flämischen verschiedenen Entwicklung gerade in Deutschland fähig gewesen wären, ja sich bei Einem: Altdorfer, der in Dürers Stichen die Aufforderung zu malerischen Schöpfungen erkannte und in Regensburg ähnliche Wege einschlug, wie Giorgione in Venedig, schon entzückend entfaltet hatten. Sie starben ab. Viel später, erst in neuerer Zeit, sollte die Stunde ihrer Wiederbelebung schlagen. Die unreflektierte, von dem Stimmungsbedürfnis der Romantik verursachte Wiederaufnahme solcher Träumereien durch deutsche Meister des 19. Jahrhunderts, die Pflege des Ideales einer mythologisierenden Naturdichtung wurde zum weitaus erfreulichsten Ereignis unserer modernen Malerei, denn damit erschlossen sich, bei der unmittelbaren Befruchtung der Phantasie durch das Naturgefühl, gerade unserem künstlerischen Sinn Möglichkeiten einer so freien Betätigung, daß er in glücklichster Selbstbejahung Werke hervorbringen konnte, die sich denen seiner großen Vergangenheit würdig an die Seite stellten. Entscheidend hierfür wurde ein dichterisches Sehnen, dem die Kraft eines neuen Schauens und Bildens entströmte. Mochte der Zeichner und Maler anfangs, im Bannkreis der Wortdichtungen unserer Klassiker und Romantiker, sich noch mit Erzählungen mehr illustrativen Charakters bescheiden — sobald er selbst zum Dichter ward oder als solcher frei mit malerischen Vorwürfen der Poesie schaltete, fielen ihm unentdeckte Schätze in den Schoß. Und nun kam es wenig mehr darauf an, ob er antike Phantasiegeschöpfe allgemeiner Art oder solche seiner heimischen Sagen und Märchen oder auch selbst erfundene ursprüngliche, zeitlose Wesen als Verkörperungen von Naturstimmungen darstellte: sie trugen doch alle deutsches Gepräge, und es war im Grunde nicht auf eine mythologische Charakteristik, sondern auf eine charakteristische Belebung der Landschaft abgesehen. Und doch wieder nicht oder wenigstens seltener im Sinne einer bloßen „Staffage", sondern in dem einer mehr oder minder großen Gleichberechtigung des Figürlichen

und des Landſchaftlichen, je nachdem der Stimmungsausdruck es erforderte.

Damit hängt nun aber eben auch zuſammen, daß der Maler, das Allgemeine ſuchend und darauf bedacht, die Phantaſie des Beſchauers nicht zu binden, ſondern zu eigener Tätigkeit anzuregen, von dem Zwange, einzelne, durch den Mythos oder das Märchen näher beſtimmte Vorgänge und Handlungen wiederzugeben, nichts wiſſen will und Alles, was den Charakter einer Illuſtration hätte, nunmehr vermeidet. Fühlt er ſich durch beſondere, von der Poeſie behandelte Fabelſtoffe zu einer maleriſchen Dichtung aufgefordert, ſo ſind es ſolche von ausgeprägt naturſymboliſcher und landſchaftlicher Art, und immer, mögen ſie nun der antiken Sage oder irgendwelchen romantiſchen Dichtungen des Mittelalters, der Renaiſſance und der Neuzeit oder den die Gegenwart beherrſchenden Schöpfungen Richard Wagners — wie die von Hendrich und Staſſen — entlehnt ſein, dichtet er ſie aus ſeinem maleriſchen Empfinden zu etwas Neuem, ihm Eigenen um. Schon bei Moritz von Schwind, ſo ſehr er, der Sprößling der literariſchen Romantik, in ſeinen größeren zyklichen Werken ſich noch an ſeine poetiſchen Quellen hält, zeigt ſich in kleineren Phantaſien das Streben nach Freiheit. Sie ganz zu gewinnen, hinderte ihn und Andere, wie Eduard von Steinle, der Mangel an maleriſcher Anſchauung. Es gelang erſt den Meiſtern, die in deren vollen Beſitz gelangten: Anſelm von Feuerbach, der freilich ſeinerſeits noch zu ſehr in klaſſiziſtiſchen Vorſtellungen befangen blieb, dann in verwegener leidenſchaftlicher Aneignung des antikiſch-ſüdlichen Elementes Arnold Böcklin — an deſſen vom Geiſte der klaſſiſchen Walpurgisnacht beſeelte Kunſt Max Klinger in den zum allegoriſchen und ſymboliſchen Gedankenhaften neigenden Erfindungen ſeiner frühen Griffelkunſt und Franz von Stuck anknüpften —, und in ungetrübteſter Bewährung heimiſcher Schauens- und Dichtensart Hans Thoma.

Daß unter der Einwirkung der allgemeinen romantiſchen Strömung verwandte Tendenzen auch in der franzöſiſchen und der engliſchen Kunſt auftraten, darf nicht verkannt werden, aber gerade ein Vergleich ſetzt die Kraft und Originalität der deutſchen Werke in ein ſo helles Licht, daß wir getroſt behaupten können: nur deutſchem Naturgefühl, das auch in urſprünglich von fran-

zösischen Malern angeregten Dichtungen, wie denen Ludwig von Hofmanns, sich nicht verleugnet, gelang die kraftvolle Verwirklichung des Ideales. Was wollen, trotz gewiß nicht gering zu schätzender Reize, die kühlen und schwächlichen Idyllen des Puvis de Chavannes, was die empfindsamen Märchen Burne Jones' neben den feurigen Seelenerlebnissen Böcklins und den phantasiereichen Volksgesängen Thomas besagen!

Wie reich an wunderbaren Gestalten ward uns nun wieder die Natur! In den blauen, schäumenden Wogen der See treiben Meermänner ihr täppisches Spiel mit vom Winde gepeitschten Fischweibern, die Sirenen mit Vogelleibern und in schillernden Gewändern lassen ihren Sang und Lautenspiel über die Wellen ertönen, aus der Tiefe der Fluten tauchen im Mondschein wilde Geschöpfe zum Tanze empor; die Berge hallen wieder vom dröhnenden Hufschlag kämpfender Kentauren, die sich bisweilen aber auch bis in das Tal verlieren, um sich beim Schmied in die Kur zu begeben; mit dem Rauschen des Wasserfalles wetteifert das Saitenspiel des Kentaurenweibchens, in Schluchten haust der Drachen wilde Brut, auf einsamen grünen Matten drehen sich im Abendlicht Faune mit zarten Kindern des Haines im Reigen, Zwerge hocken in Baumwurzeln, Elfen flattern in Nebelschleiern, durch das Schweigen des Waldes tastet lichtscheu das Einhorn, auf seinem Rücken die rätselblickende, in Schleier gehüllte Frau, die Schwester der in Grotten träumenden Quelljungfrauen; unter Sturmeswolken sucht der Pfeil des Bogenschützen flatterndes Wild, schlanke nackte Jünglinge jagen auf ungebändigten Rossen über weite Ebenen, über blühende Wiesen schreiten den Frühling kündende, holde Mädchen aus der Fremde, Ritter ringen mit schillernden Lindwürmern, befreien gefesselte Königstöchter und bewachen im Sternenschimmer das schlafende Dorf im Tal, durch blaue Lüfte ziehen Wundervögel hin nach seligen Friedensinseln, auf denen die Menschheit im Sonnenglanze des goldenen Zeitalters sich freut. Überall im Himmel und auf Erden aber lebt es und webt es daneben von kleinen Liebesgeistern, die nicht durch Schönheit, aber durch ungezügelte Natürlichkeit, tolle Launen und witzige Einfälle ausgezeichnet, nur wenig den Amoretten, wohl aber sehr Dürers kleinen Kobolden gleichen; droben auf weißen Wolken einhersegelnd machen sie an schönen Sommertagen nach Herzenslust Musik, auf

Vögeln reitend sausen sie dahin, schwingen sich im Ringelreihen um die höchsten Baumwipfel, zaubern mit Gießkannen Regenbogen hervor, spielen mit Rehen und Hasen, pflücken für holde Frauen Blumen, halten in Ritterhelmen versteckt ihre Mittagsrast, geleiten auf dem Ackergaul hockend den sinnenden Bauernburschen, wissen sich selbst in Steinkristallen heimisch zu machen, ja, spielen ihr Liedchen im Rachen des Ungetüms. Vom Sonnenlichte umleuchtet, von Sternen überflimmert, in Sehnen und Jauchzen, in Sinnen und Toben, in Ruhen und Kämpfen ein Urleben, dessen rätselhaft zauberisch lockendem Ruf wir, die engen Bande unseres naturfernen, künstlichen Daseins zerreißend, folgen mit dem glückstrahlenden Blicke des Wanderers, der nach langem Irren seine Heimat wieder begrüßt.

In wie bedeutsamer Weise die Vorstellung eines solchen Fabellebens, die aus Natureindrücken hervorging, auf die Wahl der Landschaftsmotive zurückwirken mußte, ist ersichtlich. Die Phantasiegestalten verlangten nach einer Phantasielandschaft als der ihnen entsprechenden Umgebung. So bietet sich gerade in diesem Stoff die willkommene Gelegenheit und die Berechtigung, kühne Landschaftsträume zu verwirklichen. Die früher geschilderte Lust am Eindrucksvollen, Ungewöhnlichen, ja Phantastischen, die schon bei einigen Malern des 15. Jahrhunderts die damals allgemein doch vorherrschende Bemühung um Wiedergabe einer schlichten Wirklichkeit durchbrach, hatte zuerst in den Jugendwerken Dürers, dann in den Bildern Grünewalds, Cranachs, Altdorfers, Wolf Hubers und der Schweizer die romantische Landschaft geschaffen. Schon in dieser Zeit aber hatte, in einer vielleicht nie wieder erreichten Weise, Altdorfer, die jener Romantik eigene phantasievolle Zusammenstellung wirksamer Berg-, Felsen-, Wald-, Meer- und Seemotive überbietend, auch eine gänzlich unwirkliche, nirgends zu erschauende, mit Tausendundeine-Nacht-Bauten geschmückte Märchennatur in seinen Gemälden erschlossen, hatten die Niederländer Joachim Patinir und Herry met de Bles ihre, wenn auch nicht von so schimmernder Phantastik verklärten, vielfältige Erscheinungen vereinigenden Weltbilder erdichtet. Beide dem Geiste nach im Übrigen eng miteinander zusammenhängende Arten der Phantasielandschaften: die der Wirklichkeit näherstehende und die rein märchenhafte, die sich beide von den formal-

idealen klassischen Phantasien der Romanen eben durch ihre Phantastik unterscheiden, waren auch fernerhin nie ganz erstorben, wenn auch nur ein einziger Maler, Adam Elsheimer, in den langen Zeiten künstlerischen Niedergangs einem starken und feinen Naturgefühl originellen Ausdruck gab. Im Frühlingshauch der romantischen Naturdichtung, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mußten sie neue Blüten und Blätter tragen. Sobald man nur unter diesem erwärmenden Einfluß davon absehen konnte, es den Claude Lorrain und Poussin gleich tun zu wollen, gewannen unsere Berge und Burgen, Wälder und Schluchten wieder ihre durch Vorstellungsassoziationen die Einbildungskraft erregende Sprache, und der neue Märchen- und Mythengeist verlockte dann auch in fremdartige Bereiche, deren Zauber nun freilich von dem entwickelten malerischen Empfinden in überraschenden und die Sinne entzückenden Farbenerscheinungen gesucht ward. Kein Wunder, daß das Sonnenland des leuchtend blauen Himmels und Meeres, der Orangen und Myrten, Zypressen und Oliven, jenseits der Alpen, das schon längst den Deutschen den Inbegriff eines solchen Zauberreiches bedeutete, nun, und zwar erst nun, auch in der Kunst zu einem solchen ward! Daß ein Deutscher, Schweizer, es war, dessen Sehnsucht in Italien die Heimat unwirklicher Wesen auch in unseren Tagen entdeckte! Aber auch kein Wunder, daß ein anderer Schwarzwälder Deutscher den einfachen Motiven seines Vaterlandes eine so stark tönende Stimme zu verleihen wußte, daß uns die scheinbar längst bekannte Naturumgebung zu einer geheimnisvoll neuen ward, und es uns daher nicht befremdet, sie mit Urgeschöpfen bevölkert zu sehen. Womit denn der Bund zwischen Naturalismus und Phantastik im deutschen Wesen auf das freinatürlichste und herrlichste wiederum besiegelt und zugleich bewiesen ward, daß das Wunderbare auf dieser Erde überall, selbst in der vertrautesten Wirklichkeit, durch einen von Gemüt und Phantasie erhellten Blick enthüllt werden kann.

Wenn einst in längst entschwundenen Jugendzeiten der Menschheit die Einbildung in Dichterträumen die Natur vermenschlichte, bedeutet die Mythenbildung der Künstler unsrer Tage die Vernatürlichung des Menschen! In ihr, dem Werke unsrer aus tiefstem Seelenbedürfnis entspringenden Liebessehnsucht nach der Natur und nach dem uns so weit entrückten Natürlichen, und dem Be-

kenntnis des Malers zu dem Ideal unsrer großen Epoche der Dichtkunst und der Musik dürfen wir daher eine schöpferische Tat, die von dem Wesen unserer deutschen Kunst ein wahrhaft starkes Zeugnis ablegt, erkennen und rühmen. In ihr findet nach allem Suchen und Irren die deutsche Phantasie ihr edelstes Vermögen wieder, wird sie, nach allen Schwächezuständen, ihrer Kraft sich wieder am deutlichsten bewußt.

Denn ein Suchen war es gewesen, das sie, auf den Erwerb einer strengen klaren Formensprache bedacht und von der klassizistischen Geistesrichtung verführt, im Anfang des 19. Jahrhunderts nach antiken erzählenden Stoffen der Darstellung greifen, dann an mittelalterlichen Sagen sich begeistern und weiter in den Irrwahn sich verlieren ließ, der würdigste Gegenstand der Schilderung seien historische oder novellistische Vorgänge. Erst in der Naturdichtung errang sie sich und dem Gemüt die Freiheit des Aufschwunges zu der weitumschauenden Höhe, von der aus es erkennbar ward, in wie enge Fesseln im besonderen der historische Stoff sie geschlagen hatte.

Diesem jede künstlerische Berechtigung absprechen zu wollen, gehört zu den Einseitigkeiten neuerer Ästhetik. Warum sollten Malerei und Reliefbildnerei bei ihrem weitgehenden Vermögen der Schilderung auf die Erzählung geschichtlicher Vorgänge verzichten müssen? Auch hier kommt es schließlich doch auf die Art des Stoffes und die durch ihn bedingte Art der Behandlung an. Gelingt es dem Künstler, im Beschauer die Fragen und Interessen des Verstandes, dessen unkünstlerische Neugier durch die dargestellten Vorgänge, Persönlichkeiten, Trachten, Sitten usw. herausgefordert wird, insoweit auszuschließen, daß die Darstellung ohne ein im einzelnen erklärendes Programm „verständlich" wird, das heißt: gelingt es ihm, vermittels sinnlich ästhetischer Wirkung von Formen und Farben den dem Vorgange innewohnenden Gefühlsgehalt zu unmittelbarem Eindruck auf das Gemüt des Betrachters zu bringen, so ist gegen den Stoff doch nichts einzuwenden. Aber freilich sind die hierbei zu überwindenden Schwierigkeiten, die spielend nur von gewaltigen malerischen Genies, wie Tizian, Tintoretto und Rubens, bewältigt wurden, besonders große und betreffen von vorneherein schon die Wahl des Vorwurfes.

Ohne auf das hierin liegende Problem, dessen Lösung in der Er-

hebung des einzelnen geschichtlichen Vorganges zu allgemein menschlicher Bedeutung gesucht sein will, einzugehen, dürfen wir es bei der Betrachtung des Verhältnisses, in dem gerade der deutsche Künstler zum historischen Stoffe stand, bewenden lassen. Sie läßt sich kurz dahin zusammenfassen, daß er besondere Fähigkeiten für dessen Gestaltung besaß und von ihm sich angezogen fühlen mußte, denn sowohl sein Sinn für das Charakteristische als seine Lust am ausführlichen Erzählen fand in ihm das Feld einer ergiebigen Betätigung; andererseits aber konnte sein Gemüt durch die Darstellung von Geschehnissen, bei denen der äußere Apparat eine so große Rolle spielt, sich wenig befriedigt fühlen. Aus diesem Zwiespalt erklärt es sich, daß er in der Illustration, bei der er, nur scheinbar gebunden, dem Text die Deutung überlassen und in anspruchsloser, beweglicher Weise erzählen konnte, Außerordentliches zu leisten imstande war, in der monumentalen Kunst aber, in der er nicht, wie der Romane, das mangelnde Gefühlselement durch imponierend äußerliche Wirkungen zu ersetzen verstand, leicht Gefahr lief, in das Gedanken- oder Lehrhafte zu verfallen. Und es erklärt sich weiter auch, daß er, der eigenen Neigung folgend, das Historische sittenbildlich-charakteristisch auffaßte, unter dem Einfluß romanischer Kunst aber, wie im 17. und 18. Jahrhundert und dann wieder, wenn auch in gelehrterer Art, in der Mitte des 19. Jahrhunderts, seine Selbstentfremdung im theatralisch Pathetischen und Rhetorischen verriet.

Nicht nur die mittelalterlichen Miniaturen, in denen er frei von jedem Gedanken an historische Treue und Porträtähnlichkeiten den geschichtlichen (oder auch verwandten poetischen) Figuren Tracht und Gebahren seiner eigenen Zeit gibt, zeigen in der ungemeinen Lebendigkeit und Natürlichkeit der Schilderung seine Begabung von einer entzückenden Seite, sondern auch in den späteren Zeiten verleugnet sie sich nicht: in allen den Holzschnitt- und Kupferstichabbildungen der Druckwerke bis hin zu Daniel Chodowiecky und zu dem unvergleichlich geistvollen und feinfühligen Schilderer des Zeitalters Friedrichs des Großen, Adolf Menzel, der es bewies, daß ein genialer Blick den Abstand der Zeiten aufzuheben und durch alle äußere Konvention hindurch auf den Wesenskern zu dringen vermag.

Nicht gegen solche in ihrer Naturalistik und feiner Phantastik echt deutsche Kunst, sondern gegen die anspruchsvollen „Posen“ und „Effekte“ des gewollt monumentalen und dabei malerisch nichtigen Historienbildes, das trotz gutgemeinter Bestrebungen von Männern wie Karl Friedrich Lessing kein inneres Leben gewann, erhob der gekräftigte, dem Natürlichen zugewandte malerische Geist, der dann belebend auch auf die Historienmaler der nach-Pilotyschen Zeit wirkte, seinen energischen Protest und zeigte durch die Tat den Weg zu jener Freiheit, die niemals in der von beengendem geschichtlichem Wissen getrübten Atmosphäre, sondern nur in dem reinen Äther der Naturphantasien zu finden war. Dieser Weg aber führte mitten hindurch durch die Wirklichkeit.

4. Die Wirklichkeitsdarstellungen.

a) **Das Sittenbild.** In der gesamten Entwicklungsfolge seit dem Mittelalter, in dessen Ornamentik die germanische Neigung zu Genremotiven in zahlreichen, die religiösen Darstellungen heiter und sinnvoll umspielenden Figuren und Szenen bereits auf das deutlichste sich ausspricht, läßt sich die künstlerische Ausgestaltung der das tägliche Leben behandelnden Stoffe in der deutschen Kunst nicht wie in der niederländischen erkennen, denn im 16. und 17. Jahrhundert, als von den holländischen und flämischen Malern zugleich mit der Landschaft und dem Porträt das Sittenbild seine vollendete Formung erhielt, versiegte bei uns die künstlerische Kraft. Daß wir, wäre sie nicht gehemmt worden, ähnliche Wege gegangen wären, ist, wie schon früher bemerkt ward, durchaus wahrscheinlich. Immerhin bleibt es beachtenswert, daß, auf so verwandte, ja vielfach gleiche Stoffe die Wahl bei den Niederländern und den Deutschen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt, so gemeinsam also beiden die Grundlagen späterer Tätigkeit sind, jene schon im 15. Jahrhundert mit größerer Entschiedenheit als wir die Richtung auf das „Genre“ einschlagen, nicht nur in kleinen Nebenszenen auf religiösen Bildern, sondern auch in selbständigen Kompositionen, wie z. B. in des Petrus Christus Darstellung des Brautpaares, das sich die Ringe bei dem nur durch den Nimbus als h. Eligius gekennzeichneten Goldschmied wählt. Und auch später ist es den deutschen Meistern nicht beigekommen, realistische Vorwürfe in Gemälden zu behandeln, wie es

ihre Zeitgenossen: Quentin Massys in seinen „Wechslern", Lukas van Leyden in seinem „Schachspiel" und andere Niederländer taten. Dürers „Trommler und Pfeifer", an das man denken könnte, gehört zu einer Komposition, die Hiobs Leiden darstellt. Nur auf dem bescheideneren Gebiet des Kupferstichs, Holzschnitts und der Zeichnung, die dann dem Kunstgewerbe mannigfachste Vorlagen und Anregung bieten, erringt sich die Wirklichkeit eine gleiche Stellung und Berücksichtigung wie bei den Holländern. Und hier wie dort — fehlt es auch nicht ganz an Schilderungen der bürgerlichen und vornehmen Welt — zeigt sich die Vorliebe für die Schilderung des Lebens der niederen Stände, vor Allem der Bauern, und zugleich die künstlerisch entscheidende humoristische Auffassung desselben, gelegentlich deren Charakteristik schon früher (S. 50) die hauptsächlichen Typen angeführt wurden.

Zu welcher Bedeutung dieser Lieblingsstoff in den Niederlanden dann durch Maler wie Pieter Aertzen und Pieter Brueghel gesteigert ward, wie gerade in ihm der nationale Geist gegenüber der Sturmflut italienischen Einflusses sich durchsetzt, wie der Kreis der Genredarstellungen durch Einbeziehung von Szenen aus dem soldatischen, bürgerlichen und vornehmen Leben eine immer zunehmende Erweiterung erfährt und wie schließlich alle diese Bestrebungen in den Meisterwerken der Brouwer, Teniers, Ostade, Steen, Hals, Codde, Palamedesz, Terburg, Metsu, Dou, Vermeer, de Hooghe gipfeln, ist einem Jeden bekannt. Ihnen haben wir Deutschen nichts auch nur entfernt Ebenbürtiges an die Seite zu setzen, sondern müssen uns daran genügen lassen, Belege für die verwandten, auch bei uns herrschenden Tendenzen in kleineren und unvollkommeneren graphischen und gewerblichen Kunstleistungen zu finden, bei deren Prüfung wir uns aber zum Trost davon überzeugen, daß die Empfindung für das sinnig Gemütliche und launigen Humor, die, miteinander verbunden, dem Alltäglichen Reiz und Gehalt verleihen, nicht erstorben sind und es nur an den Umständen liegt, wenn Hans Sachsches Wesen sich nicht in vollkommeneren Schöpfungen äußert.

Erst im 19. Jahrhundert, zur selben Zeit, als das Gefühl für unsere besonderen Aufgaben in den Landschaft- und Phantasiedarstellungen mächtig wird, ist die deutsche Malerei beflissen, das früher Versäumte nachzuholen und wendet sich mit verdoppeltem

Eifer der Lebensschilderung zu. Der lieblichen Verherrlichung zärtlichen Familienglückes, wie sie einem Ludwig Richter am Herzen liegt, spürt man die Glückseligkeit, in trautester heimischer Nähe einen Schatz künstlerischer Vorstellungen zu entdecken, an. Das Gemüt wird sich seiner alten Kräfte und Rechte bewußt, aber freilich bedarf es längerer Zeit, bis mit wachsendem malerischen Können auch die Unerschrockenheit des Schauens zunimmt. Dem klassizistischen, aber auch dem romantischen Geschmack entspringende Vorurteile, als handle es sich auch im Sittenbilde um die Darstellung des schönen oder wenigstens gefälligen hübschen Menschen, wehrten einer kräftig zugreifenden Charakteristik, auf die es hier doch vor Allem ankommt, und andrerseits gewann die vollendete Formulierung der Genrestoffe durch die alten Holländer, die schon im 18. Jahrhundert Nachahmung hervorgerufen hatte, einen starken, die selbständige Auffassung hemmenden vorbildlichen Einfluß. Trotz solcher Hinderungen war aber in der Düsseldorfer und Münchener Genrekunst — man denke an Knaus, Defregger, Dietz, Löfftz und so viele andere — ein in emsigem Naturstudium sich kundgebendes Streben wirksam, das man wohl als ein bedeutsames Ringen deutschen Wesens nach Befreiung mit Recht wertschätzte und an dem uns das Unfreie heute nur auffällt, weil wir den siegreichen Durchbruch selbstgewisser deutscher Art, der in den siebziger Jahren, damals freilich noch unerkannt, stattfand, vor Augen haben. Schließlich war doch mit den Schilderungen des tiroler und des rheinischen Volkslebens, mit der Aneignung und Pflege, man darf wohl sagen, sämtlicher holländischer älterer Genremotive, trotzdem sie die Übernahme und Bevorzugung der Sitten und Trachten, wie auch der malerischen Anschauungen vergangener Zeit mit sich brachte, ganz besonders aber auch mit den Zeichnungen für humoristische Veröffentlichungen, wie denen in den Fliegenden Blättern, ein entschiedener Schritt zur Besitzergreifung der Wirklichkeit geschehen. Und schon hatte Karl Spitzweg meisterliche kleine Gebilde geschaffen, in denen recht deutsch ein zartes Gefühl für die Stimmungen der Natur und die Gemütlichkeit altertümlicher Gassen und Häuser, ein liebenswürdiger Humor und ein malerisches Feinempfinden das Gewebe bildeten, hatte im Norden Adolf von Menzel, dem die alte deutsche Lust an schärfster Beobachtung des Individuellen, und

zwar in einer spezifisch preußischen, schonungslosen Zuspitzung zu eigen war, nicht nur in seinen historischen Phantasien, sondern auch in der Abschilderung gegenwärtiger Erscheinungen auf der Straße, in der Werkstätte und im Salon, einen auf Charakteristik ausgehenden unerschrockenen Naturalismus als das einzig heilbringende Erfordernis verkündet.

Was die Neueren, unter denen Leibl eine führende Stellung errang, wohl gefördert und im eigenen Streben bestärkt, aber nicht beherrscht von einer malerisch vorgeschrittenen französischen Richtung, mit dem Sieg rein koloristischer Tendenzen erreichten, war die Verdrängung aller historisierenden Neigungen zum Besten der packenden Wirkung eines vorurteilslos Erschauten, die Loslösung von aller Rücksicht auf das Gefällige oder novellistisch Unterhaltende und die Vereinfachung des Gegenständlichen. Damit waren die Bedingungen für die Entfaltung des deutschen Ideals sittenbildlicher Darstellung, welche die Verheißungen der Dürerschen Zeiten mit den Mitteln einer entwickelten malerischen Kunst erfüllte, gegeben; es bedurfte nur des Meisters, der, im eigentlichen Sinne ein Kind des Volkes, von einem starken, warmen Herzen gedrängt wurde, das schlicht natürliche Menschenwesen, in dem er aufwuchs, zusammengeschaut mit der Naturumgebung liebevoll abzubilden. Und ein solcher, zu den Neuerern gehörig, ja der selbständigste und unbewußt kühnste unter ihnen war Hans Thoma, und was ihn zu einer echtesten und ergreifendsten Schilderung des Volkslebens, wie zur reichsten Naturdichtung und zur innigsten religiösen Erzählung befähigte, war sein neues Erleben und Anschauen der deutschen Landschaft. Indem er, hierin mit unseren großen Alten, aber auch mit bedeutenden Zeitgenossen einig, die ursprünglichsten und stärksten Äußerungen des Volkstümlichen in dem mit der Mutter Erde verwachsenen Bauertum fand, erfaßte er das reale Menschliche in seiner von konventionellen und zeitlichen Bedingtheiten freiesten Erscheinung. Im vollen Gegensatze zu Jenen, die, sei es von der sozialen Frage bewegt, sei es durch fesselnde Formen- und Farbenprobleme verlockt, den Menschen der Natur entfremdet, als Handlanger eines nur seinen Verstand beschäftigenden Apparates mechanischer Kräfte in den Fabriken darstellten, im Gegensatze aber auch zu Denen, die, unbekümmert um innere Werte, ihn als gemüt- und phantasielosen Schauspieler im

konventionellen gesellschaftlichen Verkehr koloristischen Experimenten zum Opfer brachten.

Keiner von allen den in gleicher Richtung mit ihm Strebenden hat das Natürlich-Menschliche: die Mutterliebe, das eng verbundene Familiendasein, das Leben des Kindes, den traulichen Umgang mit den Tieren und die ursprüngliche Arbeit in einen so reinen, unlöslichen Stimmungseinklang mit dem allgemeinen Naturdasein gesetzt, Keiner in einfachsten Umständen und Vorgängen die Weihe offenbart, die ein solches unschuldiges, unbewußtes Walten verklärt, Keiner aber auch so beglückend die diesem eigene Heiterkeit, wo immer dem Humor sich ein Anlaß bietet, dem Betrachter mitgeteilt. Was alles sich da in den warm umschließenden Schwarzwaldhäusern, in den blühenden Gärtchen, unter dem schattenden Birnbaum, am Brunnentrog, auf den von Bächlein durchrauschten Wiesen, auf den Feldern und in den Wäldern unter dem weiten Himmel mit seinen wandernden Wolken vollzieht, was sich aber ebensogut wie in der engeren Heimat des Malers irgendwo anders in deutschem Landleben abspielt, wird uns zu einem rührenden oder erhebenden Erlebnis, eben weil es uns den Kern menschlichen Wesens und Treibens, durch keinen Schein und keine Lüge verhehlt, enthüllt. Die Mutter, die über dem Schlaf des Kindes wacht, die Alte in das Lesen der Bibel versenkt, das Mädchen, das für die ihm anvertrauten Hühner sorgt, der Bursche, der am Abend nach der Arbeit auf seiner Geige spielt, der über die Schollen schreitende Säemann, die heimkehrenden Schnitter, der Knabe mit seiner Ziegenherde, der Kinderreigen unter dem blühenden Apfelbaum: — in allem dem Individuellen, das absichtslos der Natur entnommen wird, tritt ein Typisches zutage. Auch denken wir nicht: so bewegen, so benehmen sich Bauern, so kleiden sie sich im Schwarzwald (denn Thoma vermeidet geradezu die Wiedergabe besonderer Volkstrachten), so übt man diese oder jene Landarbeit aus; wir werden nicht genötigt, uns zu fragen: was geht da zwischen diesen Menschen vor, was bedeutet diese Szene? Wir verstehen Alles ohne weiteres, weil wir es ganz als ein rein und allgemein Menschliches nachfühlen, und wir werden uns dessen bewußt: nicht der Neugierde, die, des Künstlichen überdrüssig, eine Belebung der müden Nerven durch den Anblick des Ursprünglichen erstrebt, nur einer großen Liebe,

nur der deutschen Sehnsucht nach dem Wahrhaftigen und Einfältigen wohnte jene Kraft, es künstlerisch zu heiligen, inne, die wir symbolisch in jenen früher erwähnten, Uhde, Gebhardt und Thoma verdankten Darstellungen des mit den „Armen am Geist" verkehrenden Christus und in den alten Cranachschen Erzählungen von dem Heiland, der die Kinder zu sich kommen läßt, ausgedrückt finden. Gipfelt in solchen Anschauungen die deutsche Darstellung des wirklichen Lebens, die, wie nun ersichtlich, nur sehr ungenügend und äußerlich mit dem Worte „sittenbildlich" gekennzeichnet wird, so kommt ihr nicht etwa bloß das Verdienst der vollendenden Ausführung eines altdeutschen Themas zu; vielmehr hat man in ihr eine selbständige, in einer neueren, auch bei anderen Völkern wirksamen Weltanschauung wurzelnde Schöpfung deutschen Geistes zu bewundern. Der ganz vorwiegend humoristischen Auffassung des bäuerlichen Volkslebens durch die alten deutschen und holländischen Meister gegenüber erhebt sich, mit gleicher künstlerischer Berechtigung, eine es weihende und segnende Anschauung, die wie ein Lebenstrank der in dürrer Überzivilisation verschmachtenden Seele Labe und Trost spendet. Was an seelischen Kräften verborgen in den naiven Kalenderbildern mittelalterlicher Miniaturen schlummerte, entfaltete sich zur Herrlichkeit lebendigen Wirkens in großen Kunstwerken.

b) **Das Bildnis.** Mit einem gewissen Rechte könnte man den deutschen Künstler einen geborenen Porträtbildner nennen. Es liegt in seinem Verhältnis zur Natur, daß seine Darstellung des Menschen durchweg etwas Bildnismäßiges hat. Selbst seine ideal gedachten Gestaltungen wahren Züge eines individuell Persönlichen, weil der Sinn für das Charakteristische, der immer mehr oder weniger an den Erscheinungen der Wirklichkeit festzuhalten nötigt, bei ihm das Verlangen nach Schönheit, das sich ganz über sie erhebt, überwog.

Wenn auch in schon sehr früher mittelalterlicher Zeit überraschende Versuche bildnismäßiger Gestaltung, vornehmlich in Grabskulpturen, in Deutschland nachzuweisen sind, so konnten begreiflicherweise eigentliche Porträts, solange die Kunst in einem primitiven Stadium sich auf allgemeine Andeutungen beschränkte oder unter dem Zwange eines konventionellen typischen Formengesetzes stand, nicht entstehen. Aber es bleibt eine der merkwür-

digsten Beobachtungen, wie die deutsche monumentale Plastik, kaum daß sie im 13. Jahrhundert mit ihren französischen Vorbildern zu wetteifern unternahm, das romanische Stilgefühl durchbrechend, Bildnisse von geradezu bannender Lebendigkeit zu schaffen sich berufen fühlte. Die Meister, welche in Sachsen und Franken für die Dome von Magdeburg, Braunschweig, Meißen, Bamberg und an anderen Orten die ruhenden Grabfiguren und die Stifterstatuen in Bronze und Stein ausführten, vor allem aber jener, der im Naumburger Domchor die Fürstengestalten als Zeugen des heiligen Amtes an den Pfeilern verewigte, haben in diesen Charakterbildern das Ideal deutscher Porträtkunst bereits mit einer solchen Sicherheit und Vollkommenheit verkündet, daß es, wären auch nur sie als Zeugnisse auf uns gekommen, deutlichst von uns erkannt werden könnte. Mit eben solchem Worte: Charakterbild wird das ihm Wesentliche genannt: jene Beseelung der energisch und scharf erschauten Gesichtsformen durch den Ausdruck des Willens und des Geistes, die, wie oben schon des näheren ausgeführt ward, den starken Eindruck individueller Lebenswirksamkeit hervorbringt. Schon damals bekennt sich der deutsche Bildner zu Goethes Ausruf, daß „das höchste Glück der Erdenkinder die Persönlichkeit sei", indem er die äußere Leiblichkeit als eine Hervorbringung des persönlichen Willens, der persönlichen Seele auffaßt, das „Innen" im „Außen" gewahrt.

Daß die statuarische Monumentalität jener frühen Werke, die der Individualisierung noch Grenzen setzte, in den folgenden Jahrhunderten, auch in der Skulptur mehr und mehr verloren ging und erst unter dem Einflusse italienischer Kunst von den großen Meistern des 16. Jahrhunderts wieder angestrebt wurde, erklärt sich allgemein aus der Entwicklung des Individualismus überhaupt, künstlerisch im besonderen aus dem zunehmenden Naturalismus und der wachsenden Vorherrschaft der Malerei, deren Hilfe sich auch die Holzplastik zur Erreichung feinster und lebensvollster Wirkungen bediente. In immer schärferer Ausprägung entfaltet sich damit das Bildnis als ein für sich bestehendes Kunstwerk aus dem puppenartigen Zustande, in dem die religiöse Anschauung des typisch Menschlichen es eingeschlossen hielt. Was die Naumburger Statuen kundgegeben: daß die Stärke deutschen Wesens, mehr als die des romanischen, auf der inneren Persönlichkeit

beruht, sollte sich in anderer, wenn auch aus gleichem Wesen bedingter künstlerischer Formensprache bewahrheiten.

Beschränken wir uns, von dem Bildnisartigen in der Darstellung des Menschen überhaupt absehend, auf die Prüfung des eigentlichen Porträts, so gewahren wir, daß zunächst das Ergebnis eifrigen Naturstudiums im Süden und im Norden ein ähnliches war: man beschränkte sich, ohne übrigens die hergebrachte Anbringung von Stifterfiguren in ganzer Gestalt in Altarwerken aufzugeben, auf eine schlichte getreue Abbildung des Kopfes oder der Büste des Modells, vor allem um die Ähnlichkeit bemüht. Schon aber zeigt sich bei den van Eycks und Rogier van der Weyden sowie ihren niederländischen Nachfolgern, den Schöpfern des neuen germanischen Bildnisideals, eine viel sorgfältigere, miniaturhafte Wiedergabe aller Einzelheiten und eine stärkere Betonung des Lebens im Blick der Augen und in der Bewegtheit der Züge als bei ihren italienischen Zeitgenossen, die durch Vereinfachung und Ruhe der Formenbildung eine klare plastische Wirkung erstreben. Der Unterschied der beiden Richtungen, sich steigernd, fällt in den Werken vom Anfang des 16. Jahrhunderts in die Augen. Der Italiener wendet alle Mittel der Stilisierung an, auch das Bildnis in den Bereich der Schönheit zu erheben, auch in der einzelnen Persönlichkeit ideales Menschentum zu veranschaulichen: er schwächt das Individuelle ab, indem er eine möglichst vorteilhafte Ansicht wählt, der Gestalt vornehme Freiheit und Anmut in Haltung und Bewegung gibt und durch Tracht und Umgebung einen würdigen repräsentativen Eindruck hervorbringt. Der Deutsche, soweit er sich nicht vom Süden beeinflussen läßt, ja auch dann, hält an seiner schlichten Auffassung fest, selbst dort, wo er, wie Dürer und Bernhard Strigel den Kaiser Maximilian oder wie Lukas Cranach die sächsischen Kurfürsten, oder wie Bartel Beham die bayrischen Herzöge oder wie Holbein den englischen Adel oder wie Bartel Bruyn (und sie Alle) vornehme Patrizier abkonterfeit. Er sucht die Bedeutung des Bildnisses, sei es in dem Hervorheben gerade des charakteristisch Individuellen, sei es in der Anspannung des den Beschauer bannenden Lebensausdruckes oder auch in der Verbindung von beidem, wobei er, unter Umständen zu Übertreibungen der Formen fortgerissen — man denke an Dürers Stich des Melanchthon —, gerne der eindringlichen Sprache der Augen sich bedient,

die ihrerseits bisweilen, wie in desselben Meisters Oswolt Krel in München und Hieronymus Holzschuher, bis zu geradezu beunruhigender Lebhaftigkeit entfesselt wird.

Mit solcher Gewalt selbst im Porträt, das doch das Dauernde einer persönlichen Erscheinung festzuhalten bestimmt ist, die Vorstellung wirkenden Lebens zu erzwingen, alle Formen wie in innerer Bewegung begriffen zu zeigen, war freilich nur unseren leidenschaftlichsten Genies, wie dem großen Nürnberger und dem geheimnisvollen Grünewald, dessen Bildnisauffassung man in der Heiligengruppe der Münchener Pinakothek studieren kann, verliehen; die feste, von verschönerndem und imponierendem „Schein" absehende, auf schlichte Charakteristik sich konzentrierende Auffassungsweise ist allen Deutschen gemeinsam. Sie eignet auch der wunderbar zartfühligen und feingeistigen Kunst Holbeins, so bestrickend der farbige Schimmer ist, mit dem sein malerischer Schönheitssinn die Bildnisse verklärt. Auch er, wie Dürer, nur auf anderen, von seinem Temperament und seiner Begabung ihm gewiesenen Bahnen, ist, trotz seiner besonderen Empfänglichkeit für den Zauber italienischer Harmonie, durchaus deutsch geblieben.

Wer sich von dieser siegreichen Selbstbehauptung des deutschen Ideals gegenüber dem romanischen eine deutlichste und lehrreichste Vorstellung machen will, verfolge in den Gemälden, Stichen, Holzschnitten und unvergleichlich großartigen Zeichnungen die Entwicklung der Dürerschen Kunst von dem frühen bürgerlich bescheidenen Bildnis seines Vaters (in den Uffizien) bis zu seinen letzten Werken und beachte, wie über die wiederholten, in seinen Selbstporträts besonders erkennbaren Versuche, die Eindrücke italienischer Schönheit fruchtbringend zu machen, das unbezwingliche deutsche Ausdrucksverlangen Herr wird und schließlich dazu führt, daß die Erscheinung des Dargestellten in einen augenblicklichen, dessen gesamtes Wesen kennzeichnenden seelischen Vorgang umgewandelt wird. Je unbegrenzter unsere Bewunderung für solche Kraft ist, um so schmerzlicher die Wahrnehmung, daß dieser ersten — oder sollen wir in Hinblick auf das Mittelalter sagen zweiten? — schöpferischen Periode nicht, wie in den Niederlanden, noch eine andere folgte, daß nicht auch deutsche Meister, wie Frans Hals und Rembrandt, das germanische Ideal der Lebensverherrlichung und Seelenverkündigung, in voller Herr-

schaft über alle Mittel der Darstellung, bis zur höchsten Fülle und Freiheit ausbildeten. Denn recht kümmerlich und ärmlich, nur selten überragt von Schöpfungen einzelner Geister, unter denen der genialische Andreas Schlüter unser Selbstgefühl erhebt, müssen uns die Leistungen unserer Porträtisten in jenen Zeiten, wie auch den folgenden bedünken, obgleich sich bezüglich der Malerei immerhin behaupten ließe, daß das Beste, was sie im 18. Jahrhundert, freilich unter fremdem Einfluß, hervorgebracht, in der Porträtkunst nachzuweisen ist.

Auch im 19. Jahrhundert aber findet der Blick, der unter allen den ungezählten Hervorbringungen nach zugleich starken und originellen Schöpfungen deutscher Art sucht, nicht allzuviel. Alle rührende Ehrlichkeit der neuerdings wieder mehr gewürdigten, aber auch vielfach überschätzten, gemalten Bildnisse der Biedermeierzeit sollte uns doch über den ihnen anhaftenden Mangel an Kraft und Können nicht täuschen, so wenig wie der edle Idealismus der Bildhauer in den Tagen Rauchs über den Mangel an kräftig zugreifender, lebendiger Charakteristik, die mit meistem Erfolg wohl Schadow in seinen Helden der Freiheitskriege erstrebt hatte. Alle dann eintretende geschickte Verwertung der großen malerischen Vorbilder der Renaissance, eine Verwertung, in der es neben anderen Hochbegabten, dank einem geistvollen Blick für die Ausstrahlungen persönlichen Lebens in den Zügen seines Modells, besonders Franz von Lenbach zu einer, deutsche Art nicht verleugnenden Meisterschaft brachte, läßt uns nicht verkennen, wie unvermeidlich bei einer solchen Aneignung romanischer Schönheitswirkungen die Gefahren einer undeutschen Veräußerlichung waren. Auch alles bewußte Streben, in Befolgung der Lehre alter monumentaler Kunst auf die plastische Gesetzmäßigkeit der Form das Hauptgewicht zu legen, so tief berechtigt und heilsam es im allgemeinen künstlerischen Sinn ist und zu so bedeutenden Erfolgen es in Adolf von Hildebrandts und Tuaillons Büsten und Statuen führte, befriedigt nicht unser deutsches Verlangen nach einer warmen und eindringlichen Lebensverwirklichung, die uns die gotischen Holzfiguren, ja selbst die älteren Bildsäulen strengeren Stiles so vertraulich nahe bringt. In einen direkten Widerspruch endlich zu unsrer deutschen Wertschätzung und gründlichen Nachbildung der Einzelformen trat die skizzierende Oberflächlichkeit des

Impressionismus, dessen Herrschaft nur ausnahmsweise durch deutsche Art, wie es bei Trübner und dem Grafen von Kalkreuth der Fall, eingeschränkt ward.

Als ungetrübte und bedeutende Erzeugnisse deutschen Geistes — man vergesse nicht, daß es sich bei allen diesen Betrachtungen immer um ein Urteil über Deutschtum, nicht um eine Einschätzung von Begabung und Fertigkeit einzelner Künstler handelt — werden nur die Werke jener Meister zu gelten haben, die, unbeirrt, wenn auch unter Umständen angeregt durch fremde Bildniskunst, unvoreingenommen durch Theorien und im Besitze einer wahrhaft virtuosen, das heißt: unauffälligen sorglichen Technik, schlicht, gewissenhaft und charaktervoll ihr Modell wiedergaben. Und wieder dürfen als solche bei aller Verschiedenheit untereinander genannt werden: einerseits Leibl und sein Kreis, andrerseits Thoma und die ihm nahestehende Gruppe, zu der als ein Sonderling echt deutscher Art der auch durch seine derbgewaltigen Bauern- und Schifferszenen ausgezeichnete starke Fritz Boehle gerechnet werden kann. Und wieder muß sich Jeder, der sich in Thomas Selbstbildnisse, in die ergreifenden Porträts seiner alten Mutter, seiner Schwester und seiner Frau, in die, ganze Lebensschicksale ausdrückenden Köpfe der einfachen Bewohner seines Heimatdorfes, wie er sie in Steindrucken und Zeichnungen festgehalten hat, vertieft, gestehen, daß in ihm der Geist unsrer alten Meister nicht als ein nachempfundener, sondern als ein lebendiger am unmittelbarsten und stärksten am Werke ist.

c) **Landschaft und Stilleben.** In welch ganz besonderer Weise der Deutsche, wie zur sittenbildlichen Schilderung und zum Porträt, auch zur Landschaftsdarstellung berufen war, lehrt uns jedes Blatt in der Geschichte seiner Malerei. Die ihn wohl mehr als irgendein anderes Volk innigst bewegende Liebe und das aus ihr erwachsende tief eindringende Verständnis für die Natur mußte ihm die künstlerische Beschäftigung mit ihr, die ja auch seiner Dichtung den ihr eigenen Zauber verleiht, zu einer höchst wichtigen Angelegenheit machen und ihm Entdeckungen ermöglichen, wie sie denkbar nur bei der innersten Aneignung eines Besitzes sind.

Wurde uns schon früher bekannt, welche Anregung zu kühnen Landschaftsdichtungen seine Phantasie von seinem Hang zum Träumen erhielt, wie in diesem seine Neigung zur Wahl „romantischer"

Motive und seine Schwärmerei für den Süden wurzelt, so hat uns nun die Frage nach seinem Verhältnis zur Wirklichkeit, das auch den ausschweifendsten Phantasien zugrunde liegt und auf ihre Gestaltung bestimmend einwirkt, zu beschäftigen.

Die Kraft, die seine Antäusart von der Mutter Erde empfängt, beruht in der unbedingten ehrfürchtigen Wertschätzung der Natur in allen ihren Erscheinungen, auch den unscheinbarsten. Alles ist schön, wenn man es, das geheime Leben nachfühlend, mit der eigenen Gemütskraft erfüllt. Eben diese Gefühlsstimmung macht den Gehalt der Darstellung aus. Und da, unbeschadet der Bedeutung der Form und Gestalt der Einzeldinge, „Stimmung" besonders stark durch Farbe und Licht erregt wird, so ergab es sich, daß die germanische Landschaftskunst, wovon später noch ausführlicher die Rede sein wird, auf farbig malerische Wirkungen ein größeres Gewicht als auf den Wohllaut eindrucksvoller Linien legen mußte. Und zwar um so mehr, je einfacher, den Linien und Formen nach, die behandelten Landschaftsmotive sind. Die Entwicklung unsrer Landschaftsmalerei — was in gleicher Weise von der romanischen, die uns mehr verwandte Naturschilderung der Venezianer ausgenommen, nicht behauptet werden kann — liegt also in der wachsenden Ausbildung der Stimmungswirkung durch malerische Mittel, und die Wahl der Stoffe erscheint zunächst in dem Sinn hierdurch mitbestimmt, daß mehr und mehr auch formal einfache Motive zu künstlerischer Geltung gelangen konnten.

Auf solche einfache Motive nun sah sich aber begreiflicherweise schon der die Landschaft zuerst entdeckende Künstler im 15. Jahrhundert hingewiesen. War er doch dazu genötigt, zuvörderst einmal die sich ihm aufdrängende wirkliche Umgebung, die zumeist schlichten Charakter trug, zu studieren und wiederzugeben. Und hierbei sprach sich anfänglich mehr die Freude an treffender Naturwiedergabe als das Gemüt aus, das seine stärkere Befriedigung mit Hilfe der Phantasie in mystischer Naturverherrlichung suchte, wie sie uns in den mit märchenhaft reichem Blumenflor und fruchtbeladenen Bäumen geschmückten Paradiesesgärtlein der kölnischen Meister, in dem Rosenhag der Schongauerschen Madonna in Colmar, wohl auch in den nächtlichen Stimmungen der Geburt Christi entzücken. In Miniaturen und religiösen Gemälden

erkennen wir die Verwertung einer Fülle von Wirklichkeitsstudien nach Gegenden, die je nach der Heimat oder der Vorliebe der Maler verschiedenen Charakter haben, immer aber eine genaue Wiedergabe aller Einzeldinge: der Blumen, Bäume, Gebüsche, Wege, Wiesen, Felder, Häuser, Tiere, Menschen, ja selbst der einzelnen Wellen in Flüssen und Meeren und der zierlichen Wolken zeigen, so daß man von einer stillebenartigen Landschaftsdarstellung reden könnte. Die Übung des Auges und der Hand für eine solche, häufig zur vollen Würdigung die Lupe verlangende feinste Ausführung, in der die Niederländer unübertroffen waren, war in der Miniaturmalerei erworben worden, und in dieser, welche die ersten kleinen Meisterwerke der Naturschilderung in den Monatsdarstellungen menschlicher Tätigkeiten hervorbrachte, wurde zuerst auch die zartfühlige Beobachtung einzelner Bestandteile der Landschaft: der Blumen und Tiere gepflegt, also die eigentliche Stillebenmalerei, die dann für alle Zeiten ein sehr geliebter Seitenbereich der germanischen Landschaftskunst bleiben sollte, wie auch das Leben der Tiere, vornehmlich der Herden, in der Natur. Von den Niederländern: den van Eycks, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Geertgen van Harlem, Albert van Ouwater, Dirk Bouts, zu deren Zeiten aber auch Deutsche am Oberrhein, wie die im Landschaftlichen eigenartig ausgezeichneten Lukas Moser von Weil und Konrad Witz in Basel, ähnliche Wege einschlugen, übernahmen dann die Künstler am Niederrhein, in Franken und in Schwaben die neuen Errungenschaften, indem sie aber, auch ihrerseits auf klare Bestimmtheit der Erscheinungen in gleichmäßigem hellen Tageslicht bedacht, an Stelle der miniaturhaften Behandlung eine, wenn auch immer feine, so doch breitere anwandten.

Von ihren Vorgängern und Lehrern erhielten so die großen Meister des 16. Jahrhunderts in sicher ausgebildeten Vorstellungen den Hinweis auf eine ehrliche, einfache Wiedergabe der Wirklichkeit. Wenn sie, unter Führung Dürers, nun ihrerseits über eine vielleicht nüchtern erscheinende Richtung hinaus das stimmungsvoll Romantische suchten, so erwuchs ihre freiere Phantasietätigkeit doch auf dem festen Boden nicht minder gründlicher, wenn auch mannigfaltigerer Naturstudien. Vor uns liegen ihre mit dem Silberstift oder der Feder ausgeführten Zeichnungen und ihre Aquarelle, die an Wahrheit und Feinheit bis auf den

heutigen Tag ihresgleichen suchen, die ergreifenden Zeugnisse rastloser Arbeit, die teils in Gemälden, Stichen und Holzschnitten von ihnen frei verwendet werden, teils in sich vollendete Kunstwerke darstellen, unter ihnen weitaus die lehrreichsten und herrlichsten die Blätter, in denen Dürers fleißige Hand auf den Wanderungen in der Umgegend Nürnbergs und den Reisen nach Italien und den Niederlanden die Eindrücke in aller Frische und Freudigkeit, wie er sie gehabt, uns hinterließ: Abschilderungen der fränkischen Wiesen, Felder, Weiher, Mühlen, Dörfer und Burgen, der Berge, Felsen, Täler und Seen in den Alpen, von Städten und Kirchen und Schlössern und daneben die mit vollendeter Porträtkunst angefertigten Darstellungen einzelner Tiere und Pflanzen, in denen, mag nun das so verherrlichte Wesen ein Hase oder eine Blaukrähe oder ein Käfer oder eine Schwertlilie oder ein Büschel Gras sein, deutsche Hingebung und Meistertechnik es mit der Wunderkraft der Natur selbst aufnimmt.

Erstickt konnte dieser Geist, in dem sich Andacht vor Gottes Walten in aller Kreatur und glückseliges Entzücken über den Reichtum an Formen und Farben paaren, niemals werden, auch durch die in der Folgezeit mächtig wirkenden italienischen Einflüsse nicht — dafür bietet namentlich das Kunstgewerbe der fesselnden Belege genug. Aber die weitere malerische Ausbildung der so fest begründeten und reich ausgebreiteten intimen Naturanschauung vollzog sich, obgleich in gewaltigem Aufschwung über Dürers doch vorwiegend zeichnerische Darstellungsweise hinaus durch Grünewald ein überschwengliches Empfinden von Farben- und Lichtharmonien allen freimalerischen Möglichkeiten Bahn gebrochen hatte, nicht in Deutschland, sondern in den Niederlanden dank jenen bewundernswerten Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts, die das germanische Landschaftsideal in einem ihnen eigentümlichen, durch den Charakter ihrer in weichem Farbenzauber schimmernden dunstigen Heimat bestimmten vollkommenen Stil verwirklichten.

Dem Deutschen hingegen sollte es erst im 19. Jahrhundert vergönnt sein, die einst so genial erfaßte Aufgabe nach langer Unterbrechung wieder aufzunehmen. Auch sie konnte nur in einer Entwicklung koloristischer Tendenzen bestehen, die aber, wie sich dann, wenigstens bei den bedeutungsvollsten Bestrebungen, erwies, trotz allgemeiner Verwandtschaft, von den holländischen sich nicht

unwesentlich unterschieden. Und erst in längerem Verlauf drang das wahrhaft Deutsche durch hemmende Strömungen fremder Einflüsse hindurch.

Bis auf die neuesten Zeiten erkannte man nur in der Landschaftsdichtung der Neuromantiker — ein Name, der Moritz von Schwinds, mag hier für alle anderen stehen — die gesunde Gegenwirkung des Nationalen gegen klassizistischen Geschmack, selbst wenn dieser romantische Färbung hatte wie in Prellers Odysseebildern, und zwar in ihrer heimatlichen Waldes- und Burgenpoesie und in ihrer reinlich klaren zeichnerischen Durchführung der Einzelheiten, die sich allerdings auf altdeutsche Meister berufen konnte. Heute aber haben wir auch andersgeartete ausgesprochen koloristische Bemühungen, wie die Friedrichs, Buchholz' und anderer bis vor kurzem noch unbekannter Maler, in ihrer naiven, frischen Auffassung heimischer Natur als echt deutsche und ebensowohl in unserer alten Kunst nachweisbare zu erkennen und schätzen gelernt. Hier waren vielverheißende Versprechungen in aller Bescheidenheit und Verborgenheit gegeben, aber ihre Erfüllung verzögerte sich.

Der Kultus der großen alten holländischen Malerei, durch den führende Geister der Düsseldorfer und der Münchener Schule die auch von ihnen vertretenen koloristischen Tendenzen fördern zu müssen meinten, setzte ein. Nichts begreiflicher, als daß man sich bei so vollkommenen und dabei stammverwandten Lehrern der Anschauung und Technik in die Schule begab. Das konnte nicht schaden, sondern nur heilsam sein, solange es galt, noch so viel zu lernen. So blieb ein bedeutender Erfolg auch nicht aus: die Landschaftsbilder der Achenbach, Schleich, Lier, Wenglein, Schönleber und so vieler anderer ausgezeichneter Künstler, koloristisch reizvoll und von warmem Stimmungsgehalt, zeigen in entschiedenem malerischen Aufschwung deutschen Geist unverkennbar am Werke, auch in der eifrigen Ausbeutung heimatlicher Motive. Aber daß trotz Allem doch ein übernommenes Ideal die Wahl des Gegenständlichen und die Auffassung beeinflußte, wurde in dem Augenblicke ersichtlich, als abseits von jener Strömung und abseits auch von der sie ablösenden impressionistischen Freilichtmalerei, die, von Paris ausgegangen, international wurde, vereinzelte Künstler, unter denen auch auf diesem Gebiete Hans

Thoma die weitaus hervorragendste Stellung als Bahnbrecher einnimmt, deutscher Art einen ursprünglichen, unabhängigen Ausdruck gaben. Ihr Schicksal, lange unbeachtet zu bleiben, ja verlacht zu werden, war das unzweideutigste Zeugnis nicht nur für die hohe Originalität ihrer Schöpfungen, sondern auch für die Tatsache, daß echteste deutsche Naturanschauung, uns fremd geworden, gar nicht mehr von uns erkannt wurde, als sie endlich wieder in voller Kraft und Schlichtheit, zugleich aber auch im Vollbesitze malerischen Könnens hervortrat. Denn darüber, daß die Landschaftsmalerei Hans Thomas, die den Ausgangspunkt und Kern seines gesamten, weit sich ausbreitenden Schaffens bildet, eine ungetrübte Offenbarung des künstlerischen Wesens der Deutschen, die Wiedergeburt der Kunst unserer großen alten Meister ist, kann heute kein Zweifel mehr herrschen: es ist allmählich dem ganzen Volke zum Bewußtsein gekommen, und wir sehen ihre heilbringende Wirkung auf alle die Künstler der neuen Generation, die den Kampf aufnehmen gegen das leider noch immer mit allen Mitteln sich der Öffentlichkeit aufdrängende Undeutsche.

Was allen den großen Trägern solchen Strebens bei individueller Verschiedenheit gemeinsam ist — es genügt, unter den älteren Schönleber in seinen späteren Werken, August Sperl, Toni Stadler, Karl Haider, Emil Lugo, Carl Vinnen, Max Roßmann, Paul Thiem, unter den jüngeren den einen besonderen Ehrenplatz verdienenden, durch größte Originalität und technisches Meisterkönnen weit hervorragenden Edmund Steppes hervorzuheben —, läßt sich am besten vielleicht dahin zusammenfassen, daß in ihrem Schaffen jene beiden früheren nationalen Richtungen, die zeichnerische und die malerische, sich vereinigen. Die Gestalt des Einzeldinges behält ihre Bedeutung, ein so großes Gewicht auf die Farbe als stärkstes Stimmung erweckendes Element auch gelegt wird. Und eben hierin, in diesem Festhalten an der Charakteristik des Individuellen, in diesem Nachfühlen des Lebens in jenem Sonderwesen innerhalb des Naturganzen haben wir das spezifisch Deutsche, wie wir es bei den Betrachtungen über den Naturalismus kennen gelernt, zu finden. Die Aufgabe ist nicht, zugunsten eines allgemein koloristisch sinnlichen Empfindens die Gestalten, aus denen sich das Ganze zusammensetzt, preiszugeben, sondern ihnen, unbeschadet der sie einigenden Harmonie, ihre auch an sich ausdrucksvolle

und fesselnde Sprache zuzugestehen. Der Baum, die Blume, die Wolke, die Welle, die weidende Kuh, der flatternde Vogel finden nicht nur als bloßer, der Gesamtwirkung dienender Farbenfleck ihre Daseinsberechtigung in dem Bilde, sondern wahren ihre Bedeutung als einzelne Lebensgebilde; auch bei gesonderter Betrachtung befriedigen sie, immer liebevoll aufgefaßt und, ohne daß hierbei die Darstellung ins Kleinliche verfiele, sorgsam gestaltet, unser ästhetisches Empfinden, indem sie zu gleicher Zeit dem Ganzen einen reichen Gefühlsgehalt verleihen.

Diese deutsche individualistische Anschauung kann nun aber nicht ohne Einfluß auf die Wahl des Gegenständlichen bleiben. So ungebunden sich bei ihr der über ein freies malerisches Ausdrucksvermögen verfügende Künstler, inspiriert von seelischen Stimmungen, fühlen darf, so wird er doch besonders angeregt und befriedigt durch solche Naturausschnitte werden, die seiner Neigung, auch in die Einzelerscheinungen sich zu vertiefen, vollen Spielraum gewähren. Das heißt: er wird mit Vorliebe Landschaftsbilder gestalten, die reich an Einzeldingen sind oder auch ihren Charakter durch eine die Aufmerksamkeit fesselnde reichgegliederte Einzelgestalt erhalten. So liebt der Deutsche das Waldesinnere mit der Fülle seiner ragenden Stämme, die Wiese im lachenden Schmucke unzähliger Blumen, den Gartenwinkel mit seinem Gedränge von Sträuchern, Stauden und Blüten, das Kornfeld mit der Unendlichkeit seiner Halme, das Wellengekräusel im Bach und Fluß, die Wolkenschaar am Himmel, das Sternengewimmel im Äther, so liebt er die Bereicherung der Natur durch die Tiere: die weidenden Herden der Kühe auf den Matten, der Schafe auf der Brache und der Ziegen im Felsgestein, das Wild im Walde, die Vögel: einen jeden nach seiner Art an dem ihm heimischen Ort in Büschen und Bäumen, Feldern und Gärten, so liebt er in aller bunten Mannigfaltigkeit die zu lieblichem Strauße gesellten Blüten, Blumen und Gräser, vor allem die am Feldrain und die auf den Wiesen gepflückten, so liebt er aber auch, alles Andere unterordnend, die Darstellung vielgegliederter Bäume in dem Reichtum ihres Geästes und Laubwerkes oder auch die eines eng umgrenzten Fleckchens Erde mit der wuchernden Fülle seines Pflanzenlebens. Freilich — mit Worten ist das Alles nur ganz ungenügend zu kennzeichnen; wer aber den in ihnen gegebenen Hinweisen folgt, wird

unschwer von dem Unterschiede, der zwischen solcher deutschen, das Einzelne berücksichtigenden Naturliebe und der Naturanschauung der Romanen selbst in unserer Zeit des allgemeinen internationalen Austausches künstlerischer Motive besteht, sich Rechenschaft ablegen.

Er wird aber auch ein anderes Moment, das bei der Wahl der Motive entscheidend in Betracht kommt, nicht übersehen dürfen: die Vorliebe nämlich für solche Landschaftseindrücke, die ganz besonders zu unserem deutschen Gemüte — von der Phantasie war ja schon früher die Rede — sprechen. Zwei Stimmungen, für die wir in hohem Grade empfänglich sind, dürfen da wohl hervorgehoben werden: das Wohlgefühl jenes heimlich friedlichen Behagens, das uns als „Gemütlichkeit" in unseren Lebensgewohnheiten ein Bedürfnis ist, und die unsren Wandertrieb entfesselnde Sehnsucht in die Ferne. Es ist jenes Heimgefühl, das den Maler den zarten Zauber in sich abgeschlossener „umfriedeter" Bereiche tief empfinden läßt: von alten Bäumen beschattete, grünumsponnene menschliche Behausungen, eng umzäunte Gärtchen mit üppigem Pflanzenschmuck, von Blumen umrankte schattige Lauben, von Geflügel bevölkerte Höfe, stille Gehege mit Obstbäumen, schlummernde Weiher, lauschige Winkel unter Weiden am Bach, im Walde und im Felsengestein, von Gehölz umgrenzte Wiesen und Felder, in bewaldeten Bergen eingebettete Täler. Dem anderen Verlangen aber nach der „weiten Welt", das, unsere Einbildung beflügelnd, das Herz mit befreienden und beseligenden Ahnungen erfüllt, tuen Gemälde Genüge, in denen es unserem Blicke vergönnt ist, von Höhen hinab „über Flächen, über Seen" bis zum blau verdämmernden Horizont zu schweifen, dem im Fernen sich verlierenden gleitenden Strome zu folgen, durch Himmelsräume mit den eilenden Wolken dahinzuziehen, zu leuchtenden Gletschergipfeln sich zu erheben, über das schimmernde Meer, dessen Wogen den Gruß der Unendlichkeit bringen, ins Grenzenlose sich zu verbreiten.

Aber in beidem, im Engen und im Weiten: Träume! Die Realität so ganz von seelischem Lichte, als dessen bloße Ausstrahlung und Abglanz uns alle ihre Formen und Farben bedünken, durchleuchtet und verklärt, daß jede Unterscheidung zwischen Phantasie- und Wirklichkeitsbildern, zu der die Prüfung des Gegenständlichen

uns äußerlich nötigte, belanglos wird und der schaffende Geist sich in seiner Einheit offenbart! Jener Geist, der, wie wir in früheren, hier zu Ergänzung herbeizuziehenden Betrachtungen erkannten (S. 41), so durchaus auf Wesensverdeutlichung bedacht ist, daß er auch ein Naturganzes als eine Individualität gewahrt, deren Nachbildung zur Vision eines lebens- und seelenvollen Charakterbildnisses wird.

Was in diesen Darlegungen über die Art und Behandlung der künstlerischen Vorwürfe gegeben ward, konnte über Andeutungen des hauptsächlich Bemerkenswerten nicht hinausgehen. Gleichwohl dürfte es nicht ohne Wert sein als ein Versuch, in Beobachtungen, die, trotz der Bedeutung und des Interesses der einschlägigen Fragen, noch gar nicht in Angriff genommen worden sind, die Richtlinien zu bestimmen und den Gesichtspunkt zu gewinnen, von dem aus das hier nur in allgemeinen Umrissen Entworfene auch im Besonderen sich ausführen ließe: die Beeinflussung der Wahl der Stoffe durch das auf Charakteristik und Ausdruck dringende künstlerische Wollen des Deutschen.

IV. Die Baukunst. (Technische Künste. Ornamentik.)

1. Allgemeines.

Erst jetzt, nachdem wir das nur in Malerei und Skulptur sich kundgebende Verhältnis des deutschen Künstlers zur Natur, das für die Eigenart der Kunst eines Volkes maßgebend ist, kennen gelernt, dürfen wir an die Beantwortung der Frage gehen, in welcher Weise sich das Wesen unseres Volkes in dem monumentalsten Ausdruck des Volkscharakters: in der Baukunst und in den diesen verwandten technischen, sogenannten kunstgewerblichen Künsten, ausspricht.

Die Frage überhebt uns des Zwanges, uns mit der Technik, die freilich in diesen Arten der Bildnerei eine ungemein bedeutungsvolle, durch das zu bearbeitende Material bedingte Rolle spielt, zu beschäftigen. Denn, obgleich der ästhetische Sinn, in dessen Äußerungen wir den künstlerischen Volksgeist einzig erfassen können, sich gewiß nur innerhalb der Grenzen, welche die Besonderheit des Materials ihm steckt, bewegt, die Formen aus technischen Notwendigkeiten entwickelt und sie mit diesen in Einklang

setzt, ist er doch keineswegs ein Sklave der Technik, sondern bedient sich ihrer zu seinen ihm eigentümlichen Absichten. Auch den praktischen Zwecken, für welche die technischen Künste arbeiten, gegenüber verhält er sich, soweit es möglich ist, frei, indem er den Gedanken an das Nützliche durch eine ästhetische Wirkung verdrängt. Immerhin kann er sich gewissen Grundbestimmungen praktischer Bedürfnisse nicht entziehen. Auch diese kommen aber für unsere Erwägungen nicht in Betracht, ausgenommen solche, die, von allgemeinster Art, Hauptverschiedenheiten in den baulichen Anlagen des Nordens und des Südens mit sich brachten. Denn es dürfte nicht zweifelhaft sein, daß Bildungen, die diesseits der Alpen aus dem Bedürfnis des Schutzes gegen Kälte und Schnee hervorgingen, wie die steile Dachform, der kompakte Mauerabschluß und die, eine genügende Erwärmung ermöglichende Enge und Niedrigkeit der Wohnräume, indem sich das Auge an solche Linien und Verhältnisse gewöhnte, den ästhetischen Geschmack beeinflußten. Doch genügt für unsere Zwecke der bloße Hinweis auf die äußeren Bestimmungen durch klimatische Verhältnisse, denn diese haben ja auf den Volkscharakter selbst eingewirkt und dessen Wesenseigentümlichkeiten bestärkt, so daß wir uns schließlich doch auf diese angewiesen sehen, wollen wir die ästhetischen Tendenzen, die sich der praktischen Anforderungen bemeistern, erklären. Solche Tendenzen deutlich erkennen — dies sei sogleich allen weiteren Betrachtungen vorausgeschickt —, lehrt uns aber nur die Kunst des Mittelalters und die Renaissance. Unsere Eigenart in den technischen Künsten, die schon im 17. und 18. Jahrhundert, und zwar ganz besonders in der Architektur, verkümmert war, hat sich auch im 19. Jahrhundert nicht zu einer schöpferischen Tätigkeit, der wir wichtige charakteristische Neubildungen verdankten, entfaltet.

Unsere erste allgemeine, von allen Stilformen absehende Betrachtung gilt der grundsätzlichen Wirksamkeit der inneren seelischen Bedürfnisse des Deutschen, dem Anpassen seiner Umgebung und seiner Kultusstätten an die Anforderungen seines Gemütes. Wieder sind es zwei Strebungen desselben, die das Gestalten entscheidend bestimmen: das Verlangen nach „Gemütlichkeit“ und die Sehnsucht nach dem Übersinnlichen.

In die erstgenannte, wohlige Gefühlsstimmung versetzt uns das Bewußtsein, in abgesondertem eigenem Bereich, vor Beunruhigung

und Neugier gesichert und von äußerem Zwang befreit, in beschaulicher Sammlung des Geistes sich selbst, mehr aber noch auch Anderen in traulich nahem Beisammensein zu leben. Ein Zustand, der von dem Deutschen gesucht wird, weil er dem Sichausleben der Gefühle und dem Hang zum natürlichen Sichgeben günstig ist. Ihn sich dauernd zu verschaffen, trachtet er bei der Herrichtung seiner Häuslichkeit. Aus der Not, in die ihn die Unbill seines Klimas versetzt, macht er eine Tugend und schafft sich in seinem Hause einen eng umschlossenen Bezirk, nicht allein zufrieden mit dessen geringer räumlicher Ausdehnung, sondern sogar diese bevorzugend. In seinen städtischen Ansiedlungen, die die patriarchalische Familie zur Gemeinde innerhalb der bergenden Stadtmauern erweitern, rückt in schmalen Gassen und an kleinen Plätzen, um die öffentlichen Gebäude der Rathäuser, Zunfthäuser und Kirchen ein Anwesen nahe an das andere heran. Und ebenso innig gesellen sich in der einzelnen Behausung, oft in künstlicher Einschachtelung bei äußerster Ausnutzung jedes Raumes, die Wohnzimmer, Korridore, Treppen, Wirtschaftsräume, Gelasse und Höfchen zu einem vielgegliederten, an Ecken und Winkeln reichen mehrstöckigem Ganzen, in dem ein individualisierender Sinn den einzelnen Räumen sehr verschiedenartige Form gibt. Niedrige Verhältnisse in den Zimmern, tiefe Fensternischen, kleine Ausbauten, anschließende Gelasse befriedigen den Wunsch nach Behaglichkeit, die man nur dort fühlt, wo man, umfriedet und umgrenzt, keine Leere um sich herum spürt. Was dann weiter zu einer reichlichen Ausstattung der Räume mit Möbeln, deren Gruppierung womöglich in den Zimmerecken oder um einen, den Beschäftigungen dienenden stattlichen Tisch, auf ein Nebeneinandersitzen der Bewohner, bei dem ein Herz nahe dem andern schlägt, berechnet ist. Den Möbeln aber wird, da im Begriff der Gemütlichkeit auch die Vorstellung einer ruhigen Seßhaftigkeit einbeschlossen ist, der oft schwerfällige Charakter des Festen und Massigen gegeben. Womit endlich auch die Färbung in Einklang gesetzt wird, indem man die gerne mit Holz getäfelten Wände und die Möbel warm und dunkel tönt und einem hellen verbreiteten Lichte ein Halbdunkel vorzieht. Bei alledem aber sucht die Liebe zur Natur doch ihre Rechte zu behaupten: in die innerlich so heimlich sich abschließende Häuslichkeit, die ein Gleichnis des in sich gewandten Seelenlebens ist, wird, wenn immer nur möglich, ein

fruchttragender oder blühender Garten mit einbezogen und zur Zierde der Räume Blumenleben in Töpfen und Gläsern verpflanzt.

Dieselbe Lebensauffassung, die sich in solchen Eigentümlichkeiten der städtischen Wohnung ausspricht, verleugnet sich, bei begreiflicherweise anderen Anlagen, auch weder in den Bauernhäusern noch in den Burgen und Schlössern, ja selbst nicht in den größeren Gebäuden von präsentativem Charakter, die gemeinsamen öffentlichen Zwecken dienen. Unsere alten Rathäuser und Gildegebäude unterscheiden sich von den italienischen Kommunalpalästen ebenso wie die deutschen Privathäuser von den italienischen, denn schon im Mittelalter, nicht erst in der Renaissance, waltet im Süden ein monumentales Raumgefühl vor, das wohl unsere Bewunderung erregt, aber für unser Empfinden jede Gemütlichkeit und Wohnlichkeit ausschließt. Erst der eindringende Renaissancestil bringt uns die Weit- und Hochräumigkeit, die einfach übersichtliche Anordnung des Grundrisses und die regelmäßigen Verhältnisse der einzelnen Räume. Und auch dann noch zeigt es sich, wie wenig im Grunde dieses südliche Ideal uns entspricht. Welch zähen Widerstand hat unsere tief begründete und eingewurzelte Gewohnheit ihm entgegengesetzt, wie lange, ja durch Jahrhunderte, halten wir in unseren Bürgerhäusern an engen niedrigen Verhältnissen, an den alten Treppen des schmalen vielstöckigen Giebelhauses fest und lassen es bei einer nur äußerlichen dekorativen Verwertung der Renaissanceformen bewenden, wie lange bleibt der monumentale Raumstil auf die fürstlichen Schlösser, die Paläste der Vornehmen und die öffentlichen Gebäude beschränkt! Und wie unausrottbar bricht sich — auch abgesehen von den Phasen bewußter Nachahmung des gotischen und deutschen Renaissancestils — noch im 19. Jahrhundert, trotz der gänzlich veränderten Lebensweise und trotz der uns vergönnten Willkür, Stilen der Vergangenheit die unseren jetzigen Bedürfnissen entsprechenden Bautypen zu entnehmen, die alte Neigung zum Gemütlichen in ihren verschiedenen Äußerungen durch die fremden Konventionen Bahn, sei es in gutem, sei es in unerfreulichem Sinne!

Ist aber dieser Profanbau eine Spiegelung unserer „Innerlichkeit", wie wäre es denkbar, daß die Vormacht der Seele, als eine dem Ideal selbst zugewandte Gefühlskraft, nicht auch der Kirchenbaukunst einen wunderbar lebendigen Geist hätte einhauchen sol-

len! Aus allem dem engen Gedränge menschlicher Ansiedlungen erhebt sich, als ihr Mittelpunkt, ihr Halt, ihr mehr als alle Wehrmauern und -türme schirmender Schutz, als das sichtbare Zeichen eines über alle praktischen Ziele himmelan gerichteten, das Ewige suchenden Strebens, das Gotteshaus. Wenn zu allen Zeiten und in allen Landen die Glaubenskraft dem Tempelbau den Stempel einer von allen anderen Bauten sich unterscheidenden Erhabenheit und Feierlichkeit aufprägt, wenn der Geist und Kultus des Christentums gemeinsame Grundzüge der Kirchenanlagen im Süden und Norden festsetzt, so zeitigt das verschiedene religiöse Erleben der christlichen Völker doch verschiedene, eigentümliche Formulierungen der künstlerischen Gestaltung, und zwar, wie ersichtlich, erst dann in charakteristischer Weise, wenn es in seiner Eigenart, der religiösen und der künstlerischen, stark geworden ist. Dies war bei dem deutschen Christentum am Ausgang des frühen Mittelalters der Fall, und so erklärt es sich, daß deutlicher als die frühmittelalterlichen Bauten des sogenannten „romanischen" rundbogigen Stiles die gotischen die religiöse Gesinnung unseres Volkes ausdrücken. Geschaffen hat dieses den gotischen Stil freilich nicht, sondern das in der Kultur damals vorgeschrittenere nördliche Frankreich; wenn der Deutsche aber die technischen und formalen Prinzipien des Spitzbogensystems mit Leidenschaftlichkeit sich zu eigen machte, so geschah dies, weil hier Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen waren, die seiner inbrünstigen Frömmigkeit ganz entsprachen, einer Frömmigkeit, deren unergründliche Tiefe und Liebesgewalt sich in den Schriften unserer Mystiker enthüllt und die wir daher im Vergleich mit dem früheren mythologisch gefärbten Glauben die mystische nennen dürfen. Es ist die Verinnerlichung des Gotteserlebnisses und der Erlösungsgewißheit, die im Kircheninnern ein geheimnisvolles Dämmerungsdunkel sucht, die unermeßliche Sehnsucht eines über die Wirklichkeit sich aufschwingenden Idealismus, die den Steinmassen die Strebekraft, immer höher sich in den Himmelsäther emporzudrängen, mitteilt, die Geistigkeit, die, alle Massen auflösend und alle Wände durchbrechend, die Materie ihrer Schwere entkleidet und verklärt. Das Gotteshaus wird, weit über seine praktische Bedeutung als Kultusstätte hinaus, zum Symbol der Gott suchenden und findenden Seele. Zum Gleichnis eines in nie endendem Streben unvergänglichen Lebens. Es ist,

dem griechischen Tempel, als der Verherrlichung eines sinnlich natürlichen Gottestumes gegenüber, das Bekenntnis: Gott ist ein Geist, und die ihn anbeten, müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten.

Wie aber, so könnte man fragen, erklärt es sich, daß die deutsche Baukunst in dem gotischen Stile, der von unserem Volke doch nicht geschaffen, sondern nur in einer später zu schildernden originellen Weise ausgebildet wurde, ihr höchstes Ideal erreicht hat und nicht vielmehr in einem selbständigen neuen Stil, der später aus dem Protestantismus des 16. Jahrhunderts hervorgegangen wäre? Ist es nicht sehr auffallend, daß die von echtester deutscher Geisteskraft bewirkte Lutherische Erneuerung des Christentums, die jene Sehnsucht nach einem rein innerlichen Verhältnis der Seele zu Gott zum Gehalt einer veränderten Kultusform machte, nicht auch einen neuen, ausgesprochen deutschen Kirchenbau gezeitigt hat? Wohl könnte man sich darüber verwundern, hielte man sich nicht vor Augen, daß Luthers Tat nicht eine Revolution, sondern eine Reformation war, daß die Änderungen im Kultus nicht solche waren, die eine vollständige Umgestaltung des Gotteshauses notwendig gemacht hätten. Es lag kein Grund vor, weshalb der Protestantismus die vorhandenen alten Kirchen, deren große verfügbare Zahl vorläufig für die Bedürfnisse genügte, nicht hätte übernehmen sollen; ja, Rücksichtnahme auf die Erhaltung der christlichen Überlieferung verpflichtete hierzu. Später aber, als man zum Bau neuer protestantischer Kirchen schritt und darauf bedacht sein mußte, der Bedeutung der Predigt im Gottesdienste durch Anlage eines einheitlichen Raumes gerecht zu werden, also das basilikale mehrschiffige System zugunsten eines einschiffigen Längshauses oder ausnahmsweise eines zentralen Raumes aufgegeben ward, erwies es sich, daß mit der Gliederung und Größe das kirchliche Bauwerk seinen ästhetisch reichen und bedeutenden Charakter einbüßte. Es verlor zugleich seine mystische Weihe und unterschied sich in seiner durch die helle Tagesbeleuchtung verstärkten Nüchternheit nicht wesentlich mehr von einem profanen Versammlungssaal. Woraus es sich erklärt, daß man immer wieder, wenn das Gefühl, unbefriedigt von einer einseitigen verstandesmäßigen Vorherrschaft des Wortes, das Recht seines im wahren protestantischen Glauben mächtigen Innenlebens im

Gottesdienste geltend machte, zu dem mittelalterlichen Kirchenstile, der für den deutschen Katholizismus begreiflicherweise bis heute maßgebend blieb, zurückkehrte.

Bei dem Allen ist aber nicht zu vergessen, daß auch noch etwas Anderes dazu beigetragen hat, der Gotik ihren Vorrang als vollkommensten Ausdruck deutscher Religiösität zu sichern: nämlich der Umstand, daß zu eben jener Zeit, als der Protestantismus eintrat, die künstlerische Schaffenskraft nach gewaltigsten Leistungen nachließ, und die italienische Renaissance die Herrschaft errang, deren weltlich festlicher Geist wohl der Lebenslust entsprach, die einer neuen, sich erweiternden Weltanschauung entblühte, nicht aber der Glaubenserregung des deutschen Gemütes. Diese ergoß sich in einer anderen Kunst, die, abseits der Erscheinungen, das Wesen der Dinge unmittelbar ausdrückt: der Kunst der Töne.

Von den grundlegenden psychologischen Tatsachen zu den architektonischen und ornamentalen Formgebilden selbst übergehend, haben wir, soll uns anders das Verständnis für das ihnen durchweg Eigentümliche aufgehen, auch bezüglich ihrer etwas Allgemeines von prinzipieller Bedeutung festzusetzen. Nämlich dies, daß auch für sie, wie für die Malerei und Plastik, vier Momente kennzeichnend sind: bewegte Formen, Fülle der Einzelheiten, individualisierende Charakteristik und Phantastik. Selbst im architektonischen Werk und den technischen Künsten verleugnen sich die durch das deutsche Wesen bedingten Stilerscheinungen nicht. Weder in der Tektonik, dem lapidaren Text der Geschichte, noch in deren Kommentar: der Ornamentik.

2. Der romanische Stil.

Die früheste Phase germanischer Architektonik im Holzbau, so wichtig er und seine Verzierung für die Erkenntnis der ursprünglichen Phantasietätigkeit unserer Rasse ist und zu so bemerkenswerten Ergebnissen das Studium der skandinavischen Kunst gelangt ist, hat uns hier nicht zu beschäftigen, denn von deutscher Kunst zu sprechen haben wir ein Recht erst in der Epoche, die mit dem Christentum antike Kultur eindringen und den Zusammenhang beider durch Karl den Großen sanktioniert sieht. Die im Übrigen nicht willkürliche, sondern unabweisliche Entscheidung für die Übertragung der antiken Basilikaform in den christlichen Kir-

chenbau und die Anknüpfung an südliche Traditionen auch im repräsentativen Palastbau war entscheidend. Die Antike gab das Grundgesetz, und auch, als man später die alte Holzbedeckung der mehrschiffigen basilikalen Kirche aufgab und für die verheißungsvolle Neuerung ihrer Einwölbung sich entschied, was zuerst in der Lombardei geschah, verdankte man die Kunst des Wölbens, die schon frühzeitig gelegentlich auch in Deutschland, in den Gegenden alter römischer Niederlassung, angewendet worden war, der Antike. Nur in dem, was aus den überkommenen Elementen gemacht worden ist, bewährt sich die originelle germanische Schöpferkraft. Eben hierauf aber kommt es in der Kunst jederzeit an, denn alle Erfindung nährt sich von etwas schon Vorhandenem, und die Größe der erfinderischen Kraft bemißt sich nach der Bedeutung des neuen, aus dem alten entwickelten Ideales. Daß ein in sich schon vollkommen ausgestaltetes Gebilde, wie die antike Basilika, im Verlaufe der Jahrhunderte sich in die mittelalterliche Kathedrale verwandeln konnte, ist das wohl überwältigendste Zeugnis für den bildnerischen Genius des christlichen Germanentums!

Die ersten Änderungen, die vorgenommen wurden, gingen freilich aus praktischen und kultischen Bedürfnissen hervor: die Erweiterung des Chores, die zur Ausbildung des kreuzförmigen Kirchengrundrisses führte, die Verbindung der in Italien isolierten Türme, die in Klosteranlagen nun zugleich zur Befestigung und zur Unterbringung der Glocken, in Emporenkirchen auch als Treppenaufgang dienten, mit der Fassade, der Ausbau der Krypta und unter Umständen die Hinzufügung eines Westchores. Bei allen diesen Neuerungen handelt es sich, außer in dem Falle der doppelchörigen Anlage, die aber, weil ästhetisch unerfreulich, keine Zukunft hatte, auch noch keineswegs um spezifisch deutsche Erfindungen, sondern um Fortschritte, die den nordischen Kulturvölkern gemeinsam sind. Ja selbst die Frage nach der nationalen Besonderheit der ästhetischen Folgerungen, die aus jenen Neuerungen gezogen wurden, will mit großer Vorsicht beurteilt sein. Mußte doch überall das Hinausschieben der Chorapsis über das Querschiff den Gedanken einer regelmäßigen Kreuzform des Grundrisses nahelegen und aus dieser wiederum die feste Bestimmung einer im Verhältnis zu den Seitenschiffen doppelten Breite des Mittelschiffes sich ergeben, also jene strenge Maßnorm, die dann in den gewölb-

ten Kirchen zu dem grundlegenden Raumrhythmus des sogenannten gebundenen Gewölbesystems führte, in dem zwei quadrate Seitenschiffgewölbe einem quadraten Mittelschiffgewölbe entsprechen. Ebensostellte das gegebene Motiv der Turmfassade von vornherein die überall wirkende ästhetische Forderung, die anfänglich lose angefügten Türme einheitlich mit der Frontmauer zu verbinden, womit dann die Umwandlung runder Türme in viereckige zusammenhing. Auch der Gedanke, die Vierung, das heißt den zentrale Bedeutung gewinnenden Raum, in dem sich Längsschiff und Querschiff kreuzen, äußerlich durch Erhöhung, also durch einen Turm, zu kennzeichnen, mußte sich in den verschiedenen Ländern von selbst einstellen, wie nicht minder die Idee, den Treppenaufgängen am Chor Turmform zu geben und durch diese den Chor flankierenden Türme die Wirkung des Äußeren zu bereichern und die gesamte Turmanlage zu rhythmisieren.

Wer die Bauten frühmittelalterlichen Stiles in den germanisierten Provinzen Frankreichs und in der mit germanischen Elementen stark durchsetzten Lombardei mit gleicher Gründlichkeit wie die deutschen kennen zu lernen sich bemüht hat, wird sich der Einsicht nicht verschließen können, daß die erwähnten Neubildungen, zu denen in Burgund auch die ästhetisch sehr wichtige des Chorumganges sich gesellt, wohl allgemein als germanische Schöpfungen aufzufassen sind, nicht aber als eigentümlich deutsche oder französische oder lombardische. Und noch mehr: dies gilt auch von der mit der antiken Überlieferung brechenden verschiedenartigen Ornamentierung der einzelnen Säulen eines und desselben Gebäudes, ja von dem Charakter der Zierkunst selbst, in der sich aus den verrohten spätrömischen oder aus den byzantinischen Formen, aber mit Verwertung frischer naturalistischer Beobachtungen ein erstaunlich reiches neues Leben entwickelt: jenes verwunderliche üppige Spiel der Phantasie, das Pflanzen, sich verflechtendes Bandwerk, Tier- und Menschenfiguren und lineare Formen in unendlicher Mannigfaltigkeit miteinander verbindet.

Gilt demnach, wie auf anderen Gebieten, so auch für die Baukunst der Satz, daß im frühen Mittelalter bei der Umprägung des antiken Erbes das Gemeinsame in Geist und Richtung germanischer Schöpferkraft vorwiegt, und erstreckt sich somit die Charakteristik der Neuerungen auf das Germanische überhaupt, so hieße es

doch zu weit gehen, wollte man Besonderheiten verkennen, die als Äußerungen von Stammeseigenart in den kulturell besonders fortschreitenden Gegenden sich geltend machen.

In starker Ausprägung tritt uns deutsch-frühmittelalterlicher Stil zuerst in der Heimat der sächsischen Kaiser, in den herrlichen, meist die Holzdecke bewahrenden Bauten von Quedlinburg, Goslar, Hildesheim, Halberstadt, Braunschweig, Magdeburg und so manchen anderen Städten vor Augen. Es atmet aus ihnen der feste Geist strenger Zucht, schlichter Innerlichkeit, gesammelter wuchtiger Kraft, unerschütterlichen Machtbewußtseins und ruhiger Würde. Der Grundriß ist klar, der Aufbau massig, das Tektonische von einer fast an das Altdorische gemahnenden einfachen Anschaulichkeit. Der Säulenschaft in seiner schwerfälligen Gedrungenheit erinnert kaum mehr an die leichte schlanke Form der antiken korinthischen Säule, die mächtigen Würfelkapitelle sprechen aufdringlich von der Anstrengung, deren es bedarf, die massigen Mauern zu tragen, die Bogen eilen nicht in freiem Spiel von Stütze zu Stütze, sondern erkämpfen sich ihre Bewegung. Noch ist das Leben in der Materie ein gebundenes, aber sein Ringen ist von mächtiger Wirkung. An Stelle des beruhigenden Eindruckes eines vollkommenen Ausgleiches der Kräfte, wie ihn die Antike schildert, tritt ein solcher willensstarker Anspannung. Wir ahnen eine Gewalt, die, entfesselt, für ihr Streben keine Grenzen mehr kennen wird. Und schon verkündet sich dies Streben in dem trotzigen, fast dräuend hohen Emporsteigen der Mauermasse der Fassade, die als Ganzes, nicht bloß in abgesonderten Türmen, ihre Herrschaft behauptet. In ihr bricht sich der Bewegungsdrang nach oben, der im Körper der Kirche noch gehemmt ist, fast möchte man sagen: ohne Rücksicht auf diesen, Bahn: das Haupt erhebt sich zu freiem weiten Ausblick. Aber auch im Inneren regt es sich: der gleichmäßige antikische Wandel der Säulen macht einem Wechselschritt von Säulen und Pfeilern Platz, und durch diesen Stützenwechsel wird, besonders lebendig dort, wo auf je einen Pfeiler zwei Säulen folgen, der Raum des Längsschiffes in einer, musikalischem Zeitmaß vergleichbaren Weise rhythmisiert. Tritt damit eine den Pfeilern entsprechende Gliederung der Wand über den Stützen durch vertikale pilasterartige Streifen: Lisenen und eine Gliederung der Emporenöffnungen durch Säulchenstellungen in Beziehung, so ge-

winnt das Kircheninnere eine Belebung, deren ästhetischer Reiz in geregelten Bewegungsvorstellungen beruht. Diese sind bei weitem stärker als die, welche man beim Verfolgen des gleichmäßigen Auf und Ab der Bögen in der alten Basilika empfindet. Von diesem Bewegungsdrang wird nun auch die plastische und malerische Verzierung der Bauteile ergriffen. Die Phantasie läßt sich an der antikischen Klarheit und Einfachheit der Linien im Ornamente nicht genügen. Sie steigert die Krümmungen und Ausbiegungen des Blattwerkes, betont die Gegensätzlichkeit der Richtungen, nützt das schon früher in Miniaturen und Holzschnitzerei üppig ausgebildete Motiv der Bandverschlingungen reichlich aus und verwertet nicht nur an Simsen, Friesen und Rahmungen, sondern selbst an den Säulenschäften sich kreuzende Wellen- und Zickzacklinien in vielfältigsten Formen und Zusammenstellungen. Eben diese Verzierungen, die eine unerschöpfliche Quelle der Belehrung über die immer freier sich aussprechende Vorliebe der Künstler am Bewegten, am Reichtum der Motive und am Phantastischen sind, dienen einer individualisierenden Kennzeichnung der Säulen als verschiedenartiger Angehöriger eines gleichen Geschlechtes. Jene Differenzierung tritt ein, die dem antiken Stilgefühl widerspricht.

Läßt sich nun nicht leugnen, daß diese erste charaktervolle deutsche Schöpfung eines aus der Antike entwickelten Bauideales einen bereits ausgeprägt eigenartigen und in sich geschlossenen Stil besitzt und dort, wo auch das Äußere durch freier ausgebildete Türme zu einer harmonischen Wirkung gebracht ist, in ihrer Art vollkommen genannt werden muß, so bezeichnen die sächsischen Kirchen und die stilistisch entsprechenden Kloster- und Profanbauten doch nur einen ersten großen Schritt auf dem Wege, der mit dem Inbewegungsetzen und Rhythmisieren des Bauwerkes eingeschlagen war.

Die Überwindung der Schwere durch die Kraft des Strebens, in welcher der christlich-germanische Geist sein Ziel zu sehen berufen war, ließ sich innerhalb des wuchtigen sächsischen Bausystems nicht erreichen, sondern nur dort, wo an die Stelle der lastenden Holzdecke das Gewölbe trat. Und dies geschah unter dem Einfluß der Lombardei, gleichzeitig wie in der Normandie und in Burgund, in den Rheinlanden. In dem gebundenen Gewölbesystem befreit sich der in die Höhe strebende Drang. Mit der be-

deutenden Erhöhung des Kircheninneren, dem die Entwicklung der Türme zu höheren und schlankeren Verhältnissen entspricht, setzt die Vorherrschaft des Vertikalismus ein, welcher die ältere Weiträumigkeit und Raumverhältnismäßigkeit aufhebt und einem durchaus neuen ästhetischen Prinzip die Bahn bricht. Die rhythmische Raumgliederung erhält durch die Gewölbe eine verschärfte Betonung, wird aber hier durch Pfeiler, welche die Säulen verdrängen und damit auch diese Reminiszenz an die antikisch-christliche Basilika auslöschen, bestimmt. Und in eben diesen Pfeilern, wie sie sich mehr und mehr in die Höhe strecken und, mehr und mehr gegliedert, individualisierte Träger der Gewölbegurte zu den Gewölben emporsenden, verkörpert sich, Gewölbegruppen in sich einschließend, der Höhendrang. Zu Gruppen auch verbinden sich dessen Verkündiger am Äußeren der Kirche: die Türme, da in großen Bauten, wie den Domen von Worms, Speier und Mainz, die doppelchörige Anlage mit ihren zwei Querschiffen die Anordnung von je einem massigen Vierungsturm und zwei schlanken Türmen, also von sechs Türmen im ganzen zur Folge hat. Wie aus der feurigen, an den beiden Enden der Kirche am stärksten ausstrahlenden Kraft eines begeisterten Aufschwunges der Seele zu Gott scheint das reiche Gebilde des Erdbodens nur noch als einer Stütze zu bedürfen und sich von den Lasten des Quadergefüges seines Leibes nur wenig mehr gebunden zu fühlen.

Bei diesem Befreiungsakt muß freilich der Baumeister, vornehmlich durch konstruktive Aufgaben gefesselt, wenn nicht auf malerischen Schmuck, so doch auf die Phantasiefreude an reicher skulpturelle Verzierung der Kapitelle, zu der nur die Säulen Gelegenheit boten, und damit auch auf die bildnerische Individualisierung der Stützen verzichten. Dafür aber treten als Ersatz, neben den das Äußere belebenden, aus der Lombardei übernommenen Zwergsäulchengalerien und den Rosenfenstern der Fassade, Möglichkeiten ornamentalen und figürlichen plastischen Schmuckes an den Portalen ein, die mit wachsender Ausdehnung höhere ästhetische Bedeutung erlangen — Möglichkeiten, die allerdings von den Deutschen, bevor das ausgebildete französische Ideal einer festlich reichen, von Statuen flankierten Pforte Nachahmung bei uns fand, wenig ausgenutzt wurden.

Auch in dieser zweiten Form des frühmittelalterlichen deutschen

Rundbogenstiles, in ihrer bei allem Reichtum der Anlage klaren struktiven Gesetzmäßigkeit, ist eine hohe Vollkommenheit zu gewahren, ja diese dürfte bei einem Vergleich mit den edelsten gleichzeitigen lombardischen und französischen Bauten sich leicht als eine überlegene erweisen. Doch blieb man bei ihr nicht stehen, sondern drängte unaufhaltsam auf dem eingeschlagenen Wege in den Rheinlanden weiter. Und zwar einem Ziele zu, das wir das Recht haben, als ein eigentümlich deutsches zu betrachten, da es von anderen Völkern nicht in gleicher Weise ins Auge gefaßt ward. Es ist dies die Umwandlung des basilikalen Längsbaues in einen zentralen. Die an rheinischen Bauten des sogenannten Übergangsstiles zu verfolgenden Versuche, durch Verkürzung des Längshauses und Beschränkung des vorderen Teiles der Kirche sowie auch durch die größere Höhenentwicklung des östlichen Vierungsturmes, der Vierung eine herrschende Stellung zu verschaffen, erscheinen höchst merkwürdig und beachtenswert. Man vermag sich der Vermutung nicht zu erwehren, daß gerade die Erkenntnis mangelnder Einheitlichkeit in der Anlage zweier zentralisierender Vierungen an den Enden des Längsschiffes — einer Anlage, die den basilikalen Charakter schon aufhob — auf die Vorstellung eines einheitlichen Zentralbaues geführt habe. Und wer möchte verkennen, daß in einem solchen das Höhenstreben, das bereits zum Siege gelangt war, die einfachste und gesammeltste Ausdrucksform gewonnen haben würde. Aber die Frage, ob aus diesen Versuchen, bei denen sich auch der Spitzbogen wahrscheinlicherweise von selbst eingestellt hätte, eine Schöpfung deutschen Geistes von höchster Eigentümlichkeit hätte hervorgehen können, diese für unsere Betrachtungen unumgängliche und höchst wichtige Frage bleibt eine müßige angesichts der Tatsache, daß in eben jenem Augenblicke das französische basilikale Spitzbogensystem von den Deutschen übernommen wird und allen jenen Bestrebungen ein Ende macht. Die große technische Errungenschaft der Gotik, die vermittelst der Überführung des Gewölbedruckes auf Strebebögen und -pfeiler bisher ungeahnte Möglichkeiten einer Entlastung der Mauern eröffnet, verdunkelt alle Erfolge, deren sich die deutschen Baumeister bei ihren letzten Bemühungen um eine weitere Entwicklung des romanischen Stiles rühmen mochten. Unaufhaltsam dringt die Gotik in Deutschland ein und verbreitet sich schnell.

3. Die Gotik.

Sie verbreitet sich schnell, aber schon bald nachdem man die Lehre bei den Schöpfern der nordfranzösischen Kathedralen durchgemacht und in einer Reihe von Bauten, die vielfach, wie z. B. der Chor des Kölner Domes, noch unmittelbar nach französischen Vorbildern ausgeführt werden, die erlangte Meisterschaft bewiesen hat, entwickelt man das Übernommene in selbständiger Art. Ich spreche hier nicht von jener Entwicklung, die sich in allen nordischen Ländern vollzieht: nicht von der Umwandlung der anfangs breiten Spitzbogenform in eine immer schlankere, nicht von den hiermit zusammenhängenden Erscheinungen: dem näheren Aneinanderrücken der Pfeiler, der Aufhebung des rhythmischen Unterschiedes zwischen starken und schwachen Stützen, dem Aufgeben des streng gebundenen Gewölbesystems, der Einführung oblonger Gewölbe auch im Mittelschiff, der Steigerung der Höhenverhältnisse, der zunehmenden Vergrößerung der Fenster, der Erleichterung des Strebesystems, der immer reicheren Ausbildung des Maßwerkornamentes (bis zu den Flamboyantformen), des Rippengewölbes, des Giebelwerkes an Portalen und Fenstern, des Fialenschmuckes und der zunehmenden Gliederung der Fassaden und Türme. Dies alles findet sich nicht nur in Deutschland. Was die deutsche Gotik unterscheidend kennzeichnet, ist die allmähliche äußerste Durchführung des Höhenprinzips bis zu dem unbestrittenen Siege der Senkrechten. Die wagrechte Linie, deren Betonung die Baumeister der lateinischen Völker, aber auch die englischen, das ererbte Formgefühl der Antike auch jetzt nicht aufgebend, sich dauernd angelegen sein lassen, wird von den unsrigen im Verlauf der Zeit immer mehr beseitigt. Dies ist das Hauptmoment in der Entwicklung der deutschen Gotik.

Aus diesem unbedingten Verlangen nach Veranschaulichung einer die Materie in ununterbrochenem Fluß nach oben durchströmenden, sie an jeder Stelle in Bewegung setzenden Kraft erklären sich alle charakteristischen einzelnen Erscheinungen: das Emporwachsen des Mittelschiffes und des Chores in eine Höhe, die, weil nicht mehr abzuschätzen, unbegrenzt wirkt, das steile Aufragen des Daches, das Sichverlieren himmelwärts der Türme, das rastlose Aufsteigen der Wimperge und Fialenendigungen, das Aufstreben

des die Wände und Fenster verzierenden Stabwerkes, die Zuspitzung aller Endigungen, das Aufwärtsklimmen der Krabben auf allen Schrägen, das schließlich selbst durch keine Basen und Bandkapitelle mehr gehemmte Emporschießen der Pfeiler und ihre erst im Gewölbe endigenden „Dienste". Alles Bewegung und nichts wie Bewegung nach oben!

Bedeutet dies nun Verneinung der Schwere der Materie, so wird diese auch in anderen ästhetischen Bestimmungen veranschaulicht werden müssen: den Fenstern Platz machend weichen die Mauern mehr und mehr zurück, bis sie fast ganz verschwunden sind, die Pfeiler verdünnen sich und lösen sich in ein Bündel von einzelnen Trägern, „Diensten", auf, deren Materie wiederum durch Einziehungen und Zuspitzungen auf einen geringsten Umfang eingeschränkt wird, ein sich verästelndes Rippenwerk, das in seinem Bemühen, wie ein durchsichtiges Geflecht zu wirken, schließlich sogar freischwebend sich in den Raum verbreitet, verdrängt alle größeren gemauerten Gewölbeflächen, die Giebelwände verwandeln sich in ein leichtes Spitzengewebe von Maßwerk, die Masse der Strebepfeiler und -bögen wird, soweit es nur mit ihren Funktionen verträglich, verringert, durch die steinernen Balken der die Türme krönenden Helme zieht die Himmelsluft.

Was wir staunend, wie eine Verdunstung der Materie, gewahren, konnte aber ermöglicht werden nur durch eine weitgehende Differenzierung der Bestandteile des baulichen Organismus: eine Individualisierung der Funktionen, die, dem deutschen Gefallen an Charakteristik gemäß, das Ganze in wunderbar reicher Weise gliedert. Die so entstehende Fülle der Einzelerscheinungen: der Pfeiler, Dienste, Rippen, Stäbe, Fialen und Maßwerkformen beruht aber hier nun freilich nur in der großen Zahl, nicht in der Mannigfaltigkeit: die Unerbittlichkeit des konstruktiven Faktors setzt dem Spiel der Phantasie, das sich in der Ornamentik des Rundbogenstiles so glänzend entfaltet hatte und das sich am Bauwerk jetzt fast nur noch in den abenteuerlichen Tierfiguren der Wasserspeier betätigen kann, enge Grenzen und bringt, bei allem scheinbaren Überschwang der Zierformen, eine Gleichförmigkeit derselben hervor, die man bei genauerer Prüfung ärmlich und nüchtern nennen könnte. Zumal auch die mit dem Zirkel berechnete Maßwerkornamentik in ihrer geometrischen Regelmäßigkeit den Charakter der

Konstruktion trägt. In dieser Beziehung also übt der gotische Baustil entschieden einen beengenden Zwang aus, der sich nicht nur im monumentalen Bau der Kirchen, Rathäuser und Bürgerhäuser, deren Giebelgestalt für die Verwendung des gotischen Prinzipes geradezu vorherbestimmt erschien, sondern auch in aller tektonischen Kleinkunst geltend macht.

Heißt das nun aber soviel, als habe unter diesem Zwange der Deutsche seinen Hang zum Phantastischen fahren lassen? Ein Blick auf alle die verschwenderischen Verzierungen der holzgeschnitzten Altarschreine, Kirchenstühle und Möbel, der Goldschmiede- und Schlosserarbeiten, der Gewebe und Stickereien, der Handschriften und Drucke, belehrt uns vom Gegenteil. Die Einbildungskraft ergreift mit Eifer jede Gelegenheit, sich für die ihr von dem strengen Gesetz des Baustiles aufgezwungene Entsagung nach Herzenslust schadlos zu halten. Mögen auch die Motive, mit denen sie sich beschäftigt, weniger verschiedenartig, als früher sein — was für Wunder unendlich bewegter, unbegreiflich in immer neuer Weise verschlungener Ziergebilde der Formensinn, zu einer Feinfühligkeit ohnegleichen ausgebildet, mit den verhältnismäßig wenigen scharfzackigen, sich auf- und einrollenden Blatt-, Stengel- und Rankenformen hervorgebracht hat, spottet jeder Beschreibung. In diesem kunstvollsten Flechtwerk, das, in seinen Strudel auch Tiere und Menschen hineinziehend, jeden Flächenteil des Hintergrundes in sich aufzehrt und keine Ruhe in dem Auf und Ab und in dem Vorwärts und Rückwärts kennt, ist wohl das Äußerste erreicht, was an Fülle und Bewegung denkbar ist, und so bildet diese Ornamentik in ihrer reichen kontrapunktischen Polyphonie den äußersten Gegensatz zu der einfach melodischen Linienführung der antiken Zierkunst.

Beachtet man nun zugleich, wie in der späten deutschen Gotik das rein geometrische Ornament der, Sterne und Rosen bildenden Gewölberippen naturalistischem Astwerk den Platz räumt, also auch innerhalb der monumentalen Baukunst die Phantasie, und zwar in einem echtdeutschen naturliebenden Sinne, die Schranken des eigentlichen Stiles durchbricht, und hält man sich vor Augen, auf welche eigentümliche phantastische Formen namentlich in den Fenstern der Deutsche vor dem Eindringen des französischen Spitzbogensystems in seinem Übergangsstil verfiel, so tritt das Problem der

deutschen Gotik in eine scharfe Beleuchtung. Sie läßt uns, so verwunderlich das Manchen auch dünken mag, erkennen, wie durchaus im romanischen Formensinn das ästhetisch und logisch strenge Stilgebilde begründet ist, und wie der Deutsche, der es übernahm, gebunden durch jene unerbittliche formale Gesetzmäßigkeit, die seinem künstlerischen Wesen eigentlich fremd war, seine schöpferische Kraft, soweit es sich um monumentale Bauten handelte, einzig in der weitestgehenden Steigerung der in dem Stile gegebenen Tendenzen betätigen konnte. Eine Steigerung, deren letztes Ergebnis das Ideal der Hallenkirche gewesen ist, in der auch die Seitenschiffe zu der Höhe des Mittelschiffes emporgeführt werden, das Höherstreben also sich einheitlich des ganzen Baukörpers bemächtigt. Welche Bedeutung aber der deutschen Ausgestaltung des Spitzbogenstiles zukommt, erweist sich aus der Tatsache, daß unsere gotische Kathedrale stilistisch den äußersten Gegensatz zum griechischen Tempel bildet, also der unbedingteste Ausdruck germanischen Wesens in der Architektur ist. Ihrer absoluten Bewegungsverdeutlichung nach ist sie in der Tat, wie man, freilich mit anderer Begründung, gesagt hat, ein Gleichnis der Musik!

4. Die Renaissance.

Eine eigentlich deutsche Stilbildung darüber hinaus gab es nicht. Die Möglichkeiten, die im Spitzbogensystem lagen, waren erschöpft. Das antikische Raumideal, das von den Italienern der nun als barbarisch empfundenen nordischen Gotik bewußt gegenübergestellt ward und als große Neuschöpfung, mit dem Humanismus verbündet, auch in Deutschland Bewunderung erweckte, konnte nicht mit dem Verständnis, wie früher die germanisch-französische Gotik, von uns übernommen und weiterentwickelt werden. Die Italiener selbst bildeten es zu einer Vollkommenheit aus, die auch im besten Falle, als bedeutende deutsche Baumeister in der Barock- und Rokokozeit sich die Anschauungen der Südländer oder auch der Franzosen, die, von weltlichen und geistlichen Fürsten berufen, überall in Deutschland tätig waren, geistvoll anzueignen wußten, den Deutschen unerreichbar blieb. Nicht diese Aneignung, mögen ihr auch großartige Werke verdankt worden sein, sondern vielmehr der zähe Widerstand, der durch lange Zeit der Raumlehre der Renaissance, und auf diese kommt es bei einem Baustil ja in erster Linie

an, bei uns entgegengesetzt ward, ist das von unserem Standpunkt aus fesselnde Schauspiel. Während des ganzen 16. Jahrhunderts, nur allmählich erblassend, erhält sich die gotische „Gesinnung" deutlich erkennbar in den hohen Fassaden, den emporragenden Giebeln, den steilen Dächern, den Treppen- oder Ziertürmen, wie wir sie an den in jener Zeit architektonisch wichtigsten Profanbauten der Schlösser, Burgen, Rat-, Patrizier- und Gildehäuser gewahren, aber auch in deren vielstöckiger Anlage und in den willkürlichen, häufig beengten Verhältnissen der Höfe und Innenräume. Der Geist der Renaissance wird zunächst gar nicht verstanden; man faßt sie nur nach ihren äußeren dekorativen Elementen auf.

Gerade aber hierin liegt es begründet, daß die deutsche Renaissance des 16. Jahrhunderts in so hohem Grade originell bleibt. Es ist ein großer Irrtum, wie übereifrige Vertreter des Deutschtums in unseren Tagen es wohl tun, von ihr zu behaupten, sie bezeichne eine verhängnisvolle Selbstentfremdung deutscher Art. Es ist das Wort Renaissance, das irreführt. Unwillkürlich denkt man bei ihm an eine Nachbildung italienischer Kunst. Um eine solche, also um eine mehr oder weniger getreue Wiederholung des südlichen Stilgebildes handelt es sich aber gar nicht, sondern nur um eine sehr selbständige und erfinderische Anpassung ihrer Zierformen an den eigenen Baugedanken, eine Anpassung, bei der man sich zu deren unbedenklichster Verwendung, freiester Umwandlung und beliebiger Zusammenstellung berechtigt glaubte. Und hierbei zeigt sich das deutsche Gestaltungsvermögen in einer noch so ungebrochenen Kraft, daß die fremde Herkunft der einzelnen Formen: der Säulen, Pilaster, Pfeiler, Hermen, Kapitelle, Postamente, Gesimse und Friese, der Ziermotive des Eierstabes, des Blatt- und Rankenwerkes, der Festons, der Medaillons, der antikischen Fabelwesen und so vieler anderer, sehr nebensächlich erscheint, entscheidend charakteristisch aber der vom italienischen grundverschiedene Ziergeschmack an sich. Ja in diesem, der begreiflicherweise nicht durch die strengen einfachen Formen der italienischen Hochrenaissance, sondern durch das anmutige und reiche Spiel der Frührenaissanceornamentik, und zwar im besonderen durch das der venezianischen und lombardischen Kunst, angeregt wurde, feiert die alte Lust an vielbewegten Gebilden, an sich drängendem Reichtum der Motive,

an Mannigfaltigkeit individueller Formen, feiert die deutsche Phantastik in übersprudelnder Lebendigkeit neue Triumphe. Am erstaunlichsten natürlich in den Ornamententwürfen der großen Meister in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, gerade jener, die, nicht selbst Baumeister, sondern, was sehr bezeichnend ist, Maler und Stecher, als die ersten die Renaissance einführen: Dürer in den Architekturen auf seinen Stichen und Holzschnitten, in seinem für den Kaiser angefertigten Triumphwagen und der Triumphpforte, in seinen Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians, in seinem Rahmen für das Allerheiligenbild, Holbein in seinem Buchschmuck, seinen Wandmalereien, seinen kunstgewerblichen Entwürfen, Hans Burgkmayr, Altdorfer, Cranach, die Kleinmeister in so vielen ihrer Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte. Aber auch später ist lange noch ein Überschwang von Erfindung zu gewahren, der sich im Kunstgewerbe jeder Art, bei bestrickender technischer Meisterschaft, auch dann noch wie aus einem unerschöpflichen Füllhorn ergießt, als an den Bauwerken die dekorativen Elemente den allgemeinen Wirkungen der Struktur mehr untergeordnet werden. Letzteres tritt ein, je mehr Verständnis die deutschen Meister für die monumentale italienische oder auch französische Raumbildung gewinnen, also unter der Herrschaft des Barock und dann, trotz der üppigen Entfaltung einer neuen, zu reizvollem Spiel verlockenden Dekorationsweise, auch des Rokoko. Während des 17. und 18. Jahrhunderts erstirbt, trotz an sich genialer und glänzender persönlicher Leistungen — wer denkt hierbei nicht Schlüters, Fischers von Erlach, Neumanns und Pöppelmanns! — der Geist volkstümlicher deutscher Baukunst. Und er ist auch im 19. Jahrhundert, trotz vieler ehrlicher und geistreicher Bemühungen, nicht wieder erwacht.

Darf demnach behauptet werden, daß die deutsche Renaissance so lange starker und origineller Ausdruck unseres künstlerischen Phantasielebens war, als sie nur den Charakter eines Dekorationsstiles besaß, so heißt dies soviel, als daß sie auf eine Einschätzung als Baustil nicht Anspruch erheben kann. Und dies legt uns zum Schlusse die Frage nahe, ob wir überhaupt von einem deutschen Architekturstil sprechen können. Frankreich hat die Gotik, Italien die Renaissance geschaffen — darf man in dem frühmittelalterlichen Kirchengebilde der sächsischen oder rheinischen Lande eine gleiche deutsche Tat sehen? Doch gewiß nicht eine Stilschöpfung, wie

in jenen beiden Baustilen, denn unser frühmittelalterlicher Kirchenbau ist doch nur eine besonders geartete Erscheinung eines Ideales, das kraft gemeinsam germanischen Geistes bei allen Völkern christlicher Kultur in verwandten Formen gleichzeitig gestaltet wird. Wir haben uns also zu bescheiden und auf den Ehrentitel, den das Erschaffen eines Stiles gewährt, zu verzichten. Dafür aber dürfen wir uns rühmen, in unvergleichlich kühnen und seelenvollen Werken der Architektur und der technischen Künste den germanisch-christlichen Idealismus am unbedingtesten versinnbildlicht und germanischen Phantasiereichtum am unumschränktesten offenbart zu haben.

V. Schluß. Ästhetische Fragen.

Unmerklich haben die letzten Erwägungen uns bis zu einem Punkte geführt, an dem die Betrachtung, die auf die Charakteristik der Eigentümlichkeiten deutscher Kunst gerichtet war, in eine andersartige, nämlich ästhetische, übergeht. Die Probleme, die sich einer solchen darbieten, ausführlich zu behandeln, hieße sich auf weitgehende und schwierige Untersuchungen einlassen, die außerhalb des Rahmens unserer Aufgabe liegen. Doch wäre es andrerseits auch unstatthaft, Fragen, die sich einem Jeden aufdrängen, ganz zu umgehen; mit Recht darf man verlangen, am Schlusse dieser Schrift ein zusammenfassendes Urteil über die Stellung, welche die deutsche Kunst ihrem ästhetischen Charakter nach in der Geschichte künstlerischer Ideale einnimmt, zu finden. So erscheinen denn einige, wenn auch nur allgemeine Hinweise am Platz, bei denen, mit einer Ausnahme, nur das große Schaffen im Mittelalter und in der Renaissance in Betracht kommt, da die schillernde Unbestimmtheit und unruhige Vielseitigkeit der Bestrebungen in der neueren Kunst eine deutliche Einsicht nicht fördern, sondern erschweren würde.

Jene Fragen, auch von Solchen, die sich ernstlich um das Verständnis altdeutscher Gemälde, Skulpturen, Holzschnitte und Kupferstiche bemühen und deren Seelenwärme, Wahrhaftigkeit und technische Meisterschaft anerkennen, immer von neuem an den Kunstfreund gerichtet, machen sich in dem Einwurf geltend: „Alles zugegeben, aber schön sind sie nicht." „Warum sind sie nicht schön wie die italienischen Werke?" Das allgemeine Urteil, das nicht etwa nur von künstlerisch Ungebildeten, sondern auch von Hochgebildeten

ausgesprochen wird, ist also eine ästhetische Verurteilung, denn unter Schönheit wird eine vom Kunstwerk zu erwartende, gerade ihm eigene, unser Gefühl entzückende und vollkommen befriedigende Wirkung verstanden: ein nicht schönes Kunstwerk ist ein unvollkommenes. Hat jenes Urteil recht oder unrecht?

Viele meinen es ohne weiteres zurückweisen zu können als ein Vorurteil: eine jahrhundertlange ästhetische Erziehung unseres Volkes, die den Schönheitsbegriff einseitig der Antike und der italienischen Renaissance entnommen habe, trage die Schuld an ihm. Damit ist aber die Sache keineswegs erledigt, denn, den mächtigen Einfluß des südlichen Schönheitsideales und die in ihm liegende Gefahr eines Verkennens der großen Eigenschaften unsrer eigenen Kunst zugegeben, bleibt es doch dahingestellt, ob jene Erziehung wirklich eine irreführende war, und wird der früher hervorgehobenen wichtigen Tatsache nicht Rechnung getragen, daß selbst unsere bedeutendsten alten Künstler Mängel, die zu beseitigen die Aufgabe sei, in der deutschen Kunst erkannten. Unser größtes Genie, Dürer, hat es ausgesprochen, daß er erst von kommenden deutschen Meistern die Schöpfung vollkommener Werke erwarte. So geht es nicht an, die Behauptung: „nicht schön" kurzweg als unberechtigt abzufertigen, vielmehr spricht sich in ihr ohne Zweifel eine Wahrheit aus. Wer eine Madonna Lionardos, Raphaels oder Tizians schöner findet als eine Maria Dürers, Cranachs und selbst Holbeins, hat durchaus recht.

Schönheit in dem besonderen Sinne, um den es sich hier handelt, besteht in einer gesetzmäßigen Harmonie oder Übereinstimmung der Verhältnisse, sei es des einzelnen menschlichen Leibes und Antlitzes und der Leibesbewegungen, sei es einer, mehrere oder viele körperliche Gestalten in sich schließenden Komposition, das heißt: einer Anordnung, die die Einzelerscheinungen zu einer Einheit in einer Gruppe oder in einem weiteren räumlichen Zusammenhange verbindet. Diese Schönheit ist ein Liniengefüge. Sie beruht nun aber nicht allein in einem richtigen Maß der Verhältnisse, sondern auch in einer klaren Anschaulichkeit, die nur durch eine Vereinfachung der allzu vielen Details, die wir in der Wirklichkeit wahrnehmen, erzielt wird. „Gesetzmäßigkeit" begreift demnach „Maß" in zweierlei Bedeutung in sich, in der einer geregelten Abwägung der Verhältnisse, des „Ebenmaßes", und in der einer Beschränkung hinsichtlich der Fülle der Einzelerscheinungen. In diesem Maß, das dem Griechen-

tum ebensowohl die ästhetische wie die sittliche Vollkommenheit bedeutete, erkannte auch der Italiener das Schönheitsprinzip. Verdankt wird es einem Formensinn, den der Grieche auszubilden befähigt war, weil seine mythologisch religiöse Weltanschauung, die Natur vermenschlichend, dem Bild des idealen Menschen, in dem er „das Maß aller Dinge" fand, die Herrschaft über alles andere zuerkannte und weil das Licht des Südens ihn die Dinge in festumgrenzter plastischer Form gewahren ließ. Die lineare oder formale Schönheit darf auch als die plastische bezeichnet werden. Diese vorherrschende Empfindung für die schöne Form überkamen als Erbschaft die Italiener und, wenn auch nicht in gleicher Stärke, die andern romanischen Völker und setzten sie — mit vollem Erfolge freilich nur in der, reicheren seelischen Ausdruck gestattenden Malerei — mit der neuen christlichen Weltanschauung in Einklang, indem sie diese mythologisch färbten. Die Idealgestalten der Renaissancekunst sind christliche Götter und Helden, und den stilistischen Vorrang, den im Altertum die Plastik gehabt, erhält in der christlichen Zeit die Malerei.

Was in der deutschen Kunst als „unschön" empfunden wird, was Dürer veranlaßte, sein lebelang mit Studien der Gesetzmäßigkeit der „Proportionen" des menschlichen Leibes und der Perspektive sich zu beschäftigen, ist eine, im Mangel eines ausgebildeten Formensinnes beruhende „Maßlosigkeit". Nicht als ob der Deutsche die Grundforderungen der künstlerischen Einheitsbildung, ohne deren Befolgen künstlerische Tätigkeit überhaupt undenkbar ist, nicht gekannt habe: er hält sich an das Urgesetz der Symmetrie, er strebt nach Wohllaut der Verhältnisse und ist auf abwägende und verbindende Anordnung bedacht. Es wäre, wie schon früher bemerkt ward, ganz irrig, anzunehmen, daß er kein lineares Schönheitsideal besessen und nicht geglaubt habe, es in seinem Christus, seiner Maria, seinen Heiligen und Engeln und in seinen Kompositionen, die ja schon in seinen Werken während des 15. Jahrhunderts ein bedeutendes Studium auch der Perspektive verraten, zu verwirklichen. Dennoch aber läßt jeder Vergleich mit gleichzeitigen italienischen Gemälden und Skulpturen ebensowenig im Zweifel darüber, daß der Formensinn des Deutschen nicht entfernt so ausgebildet war! Wie erklärt sich dies nun aber? Man wird geneigt sein, die Hauptschuld den klimatischen Verhältnissen beizumessen,

die einerseits, dem Leben in der Natur wehrend, die dem Südländer vergönnte freie Ausbildung des Leibes und seiner Bewegungen hemmten, ja vielleicht sogar im Verlaufe der Zeit eine Verkümmerung der Schönheit des Volkes mit sich brachten, und andererseits eine scharfe plastische Anschauung der Dinge nicht begünstigten. Dieser Faktor wird sicher mitgewirkt haben, aber allein entscheidend kann er nicht gewesen sein, so wenig wie das südliche Klima für das griechische Ideal. Zeugt doch das große Formgefühl, das aus unseren frühmittelalterlichen monumentalen Wandgemälden und Skulpturen spricht, wenn es auch durch die Nachwirkung der Antike geweckt war, unverkennbar von schnell sich entwickelnder Empfänglichkeit für Schönheit. So trüge etwa der gotische Stil die Verantwortlichkeit, der mit seiner Vernichtung der Wandflächen der großzügigen Freskomalerei ein Ende machte und die freie Ausbildung statuarischer Kunst lähmte? Auch diese Annahme enthält eine Wahrheit, denn zweifellos wird der Sinn für Gesetzmäßigkeit durch monumentale Aufgaben bedeutend gefördert und trägt die Malerei des 15. Jahrhunderts nur zu deutlich ihre Herkunft aus der Miniaturkunst zur Schau, wie die gleichzeitige Holzskulptur die ihr eigentümliche Lockerung der für die Steinplastik maßgebenden Stilgesetzlichkeiten erkennen läßt. Aber auch eine solche Erklärung genügt nicht, da das ästhetische Moment der gotischen Baukunst ja selbst zu den Erscheinungen gehört, für die wir die Erklärung suchen. Diese ergibt sich nicht aus äußeren, immer nur mitwirkenden Ursachen, sondern aus eben jener wesenhaften inneren, die wir kurz in den Worten zusammenfaßten: die deutsche Kunst ist Wesensausdruck, Ausdruckskunst, während die antike, romanische als Schönheitsbildung, Formkunst bezeichnet werden darf. Womit natürlich nicht gemeint ist, daß es dem Deutschen nicht auch um Schönheit, dem Italiener nicht auch um Ausdruck zu tun ist, sondern nur, daß jener das Hauptgewicht auf den seelischen Ausdruck, dieser auf die vollkommene Form legt, jener also zugunsten der Wahrheit die Schönheit vernachlässigt, dieser zugunsten der Schönheit den Ausdruck beschränkt und bändigt, was, näher betrachtet, mit anderen Worten heißt: die Ausdruckskunst besitzt einen mehr naturalistischen, die Formkunst einen stilistischen Charakter, denn Schönheit ist eine geregelte deutliche Form, die nicht durch die Wiedergabe der als wirklich wahrgenommenen Natur erreicht, sondern von dem Künst-

ler der Natur abgewonnen und ihr als ihr vervollkommnetes und vereinfachtes ideales Bild gegenübergestellt wird. Und weiter ergibt es sich, daß das mit dem Maß der italienischen Kunst verglichen Maßlose der deutschen in den früher dargelegten Eigentümlichkeiten der Ausdruckskunst: erstens in der individualisierenden Charakteristik und grotesken Phantastik, zweitens in der Bewegtheit der Erscheinungen und drittens in deren Fülle begründet ist.

Was das ersterwähnte Moment anbetrifft, sieht man leicht ein, daß es der Ausbildung einer harmonischen Verhältnismäßigkeit der Teile eines Ganzen, also der Schönheitsbildung sowohl der menschlichen Gestalt und Physiognomie als auch anderer Geschöpfe hinderlich war. Denn das individuell Charakteristische, wie auch das Phantastische ist das vom Typischen Abweichende: das Nichtschöne. Statt um eine ausgleichende Abschwächung des Unregelmäßigen einer Erscheinung, wie der Bildner des Ideals sie vornimmt, ist der Charakterschilderer um die Betonung dessen, was ein Individuum von dem anderen unterscheidet, bemüht. Der Italiener ordnet das Charakteristische dem Schönen unter, der Deutsche opfert die Schönheit der individuellen Wesenskennzeichnung.

Dies gilt aber, und das ist das Zweite, nicht bloß von den Gestalten, sondern auch von den Bewegungen. Während der Italiener deren Ausdruckswert in Einklang mit dem Wohllaut der Linienführung zu setzen weiß und nur so viel Ausdruck gibt, als mit diesem vereinbar ist, scheut der Deutsche in seinem Eifer, überzeugend wahr zu wirken, vor keiner Schroffheit und Eckigkeit der Bewegungen zurück. Und mehr als das: er sieht, weil er in der Erscheinung wirkende Kräfte erfaßt, Alles in Bewegung und setzt Alles in Bewegung, selbst wenn er ruhig Verharrendes schildert: den menschlichen Leib, die Gesichtszüge, die Haare, die Gewandung, die Blätter des Baumes, die Wolken, das Wasser. Alles wird zu einem Vorgang. Er geht also einen anderen Weg als der antike und der romanische Künstler, der bei seiner Bewegungsdarstellung nie den ruhigen Gesamteindruck außer Augen läßt, die Bewegung also gleichsam beschwichtigt, indem er, sei es sie selbst, mäßigt oder ihre Linie einbezieht in ein Liniengefüge, das als Ganzes ausgeglichen wirkt. Hierin beruht der vom klassischen Kunstwerk gerühmte Eindruck der Ruhe, während die deutsche Darstellungsweise beunruhigend wirkt.

Das Dritte ist die Überfülle der Einzelheiten im deutschen Kunstwerk. Der Italiener vereinfacht, verzichtet auf den an und für sich reizvollen Reichtum sowohl der menschlichen Figuren und der landschaftlichen architektonischen oder sonstigen Details als auch der Sonderbestandteile des Körpers oder der Tracht in einer Einzelgestalt. Er faßt zusammen, gruppiert. Bei dem Deutschen ist die Neigung, so viel als möglich zu geben, Figuren und Details in seinen Darstellungen zu häufen, unverkennbar. Am liebsten drängte er die Dinge in solcher Menge zusammen, daß kein Hintergrund zwischen ihnen mehr sichtbar wäre, führte er jede einzelne Haarlocke, jede Hautfalte, jedes Blatt, jedes Tierchen aus und differenzierte er in unendlicher Mannigfaltigkeit auch die Farben. Was zur unausbleiblichen Folge hat, daß die klare Übersichtlichkeit des gesamten Linienaufbaues, die anschauliche Gliederung, die Verdeutlichung der Einheit in aller Mannigfaltigkeit, in der das konstruktive Schönheitselement der klassischen Kunst besteht, verloren geht.

In diesen Eigentümlichkeiten also haben wir jene ästhetischen Mängel der deutschen Kunst zu gewahren, die das Urteil als gerechtfertigt erscheinen lassen, die Werke unserer Malerei und Plastik in der großen Schöpfungsperiode ließen bei allem ihrem das Gemüt ergreifenden Gehalt, bei aller ihrer lebensvollen Naturschilderung, bei aller ihrer dichterischen Gewalt und bei allem Zauber technischer Vollendung die formale Schönheit vermissen. Es fragt sich, ob das Gleiche bezüglich unserer Architektur behauptet werden muß? Was den Dekorationsstil der deutschen Renaissance angeht, auf den die eben gegebene Kritik durchaus zutrifft, wohl ohne Zweifel. Aber die Gotik?

Niemand wird leugnen, daß in ihr ein Baustil von vollkommener bis auf jede Einzelheit sich erstreckender Einheitlichkeit geschaffen ward und geschaffen werden konnte nur von einem hochentwickelten Formensinn, wir wissen aber auch, daß er ein Erzeugnis nicht der deutschen, sondern des französisch-germanischen Geistes war. Unschwer läßt sich an der französischen Kathedrale das romanisch-antikische ästhetische Element von dem germanischen unterscheiden. Jenes tritt hervor in dem erstrebten Ausgleich zwischen der Horizontale und der Vertikale, das heißt: in der Verhältnismäßigkeit der in Stütze und Last gegeneinander wirkenden Kräfte, welcher in den antiken Bauten der Eindruck der Ruhe verdankt wird, und in

dem Nachwirken des Gefühles für Weiträumigkeit; das Germanische in dem durch den Spitzbogen gekennzeichneten, kraftvoll die Schwere überwindenden Streben nach oben und in der Fülle des die Fassade überkleidenden Zierschmuckes.

Dürfen wir nun den Spitzbogen, verglichen mit dem abgewogenen Rundbogen, im eigentlichen Sinne des Wortes eine „übermäßige" Form nennen, und zwar um so mehr, je spitzer er ist, so bedeutet die äußerste Steigerung des Aufwärtsstrebens in dem ganzen Gebäude, wie sie die deutsche Baukunst vornimmt, den vollständigen Sieg der vertikalen Richtung, einen Triumph der Bewegung, die den gesetzmäßigen Ausgleich der natürlichen Kräfte, zumal der Stützenapparat nach außen verlegt wird, und somit den Eindruck der Ruhe vollständig aufhebt. Nirgends kann unser Blick verweilen, sondern wird unaufhaltsam in die Höhe gezogen. Es ist zu begreifen, daß die Italiener dazu kamen, den gotischen Stil, nachdem sie ihn, aber in einer ihrem Kunstsinn angepaßten Weise, eine Zeitlang selbst angewandt, als ihrem Schönheitsgefühl gänzlich widersprechend zu verwerfen. Vornehmlich auch, weil das Prinzip es in Deutschland mit sich brachte, daß das Innere der Kirche bei der ungeheuren Höhe sehr eng erscheint, also von einer schönen Raumverhältnismäßigkeit keine Rede mehr ist. Bedenkt man weiter, daß das erstaunliche Innengebilde ermöglicht wird nur durch das vielgegliederte zerklüftete Strebebögen- und -pfeilersystem, das den einheitlichen Eindruck der Außenseiten des Gebäudes in eine Wirrnis von einzelnen, nackt konstruktiven Bauteilen auflöst und daß eine beunruhigende Überfülle von Einzelformen: Fialen und Krabben über das ganze Gebäude ausgeschüttet wird, so wird man nicht umhin können zuzugeben, daß jene Harmonie und Klarheit der Verhältnisse, die wir unter Schönheit verstehen, von der Gotik verleugnet wird. Aber freilich ist es nicht verwunderlich, daß wir uns davon keine Rechenschaft ablegen, denn das Staunen und die Erregung des Betrachters ist so groß und das eine, wenn auch einseitige ästhetische Moment der konsequent durchgeführten Einheitlichkeit des Prinzipes drängt sich ihm so auf, daß er die Frage nach der Schönheit gar nicht stellt. Mit einem Worte: der Eindruck ist kein rein ästhetischer, sondern der einer seelischen Bewegung und Erhebung, wie sie durch den Anblick eines erhabenen Wunders hervorgebracht wird — des Wunders der gänz-

lichen Aufhebung der die Welt der Materie regierenden Schwerkraft, der Geistwerdung des Stoffes!

So bliebe denn schließlich nur die Möglichkeit, in den frühmittelalterlichen Bauten des Rundbogenstiles die Schönheit zu finden. In der Tat waltet in ihnen eine Raumharmonie und eine Verhältnismäßigkeit zwischen Stütze und Last ob, die dem Verlangen nach Gesetzmäßigkeit in hohem Grade entspricht. Aber diese zudem nicht reine Harmonie ist ja nichts anderes als ein Nachklang der antiken und am ausgesprochensten dort nachweisbar, wo die antike Form der Basilika noch festgehalten wird: in den sächsischen Bauten. Mit dem stärkeren Hervortreten des germanischen Ideals in den rheinischen Gewölbekirchen entfernt man sich in dem raumverengenden Höhenstreben auch mehr von ihr. Es gilt hier dasselbe wie von der frühmittelalterlichen Plastik und Malerei. Und so bestätigt die Prüfung des ästhetischen Charakters der deutschen Bauten romanischen Stiles nur das über den gotischen Stil gefällte Urteil: die Erkenntnis, daß die deutsche Ausdruckskunst, so wenig wie in der Plastik und Malerei, auch in der Architektur, und zwar infolge derselben auf allen Gebieten gleichartigen Hinderungsgründe, Schönheit nicht gebildet hat!

Aber wohlbemerkt, jene formale, lineare Schönheit, die wir auch als plastische bezeichneten! Denn nur von dieser, der grundlegenden, primären ist bisher gesprochen worden. Nun gibt es aber noch eine andere ästhetische Gesetzmäßigkeit der Verhältnisse, eine Schönheit sekundärer, den Körpern, wie man wohl gesagt hat, anhaftender Art: die in einem geheimnisvollen Zusammenklang bestehende Harmonie der Farben, die koloristische, im besondern *malerisch zu nennende Schönheit der Erscheinungen*, die freilich nie, selbst nicht im Ornament, des fundamentalen Liniengefüges gänzlich entraten kann, aber doch, wenn die Konturen auflösende Macht des Lichtes zu Hilfe gerufen wird, eine weitgehende Vorherrschaft über die Linie zu gewinnen vermag. Und bezüglich ihrer lautet die Antwort auf die Frage, wie sich ihr gegenüber der deutsche Genius verhalte, anders.

Gleich in den ersten Zeiten der künstlerischen Naturentdeckung verkünden die niederländischen Gemälde der van Eycks, Rogiers van der Weyden und Hugo van der Goes, aber auch die der deutschen Hermann Wynrich, Konrad von Soest, Stephan Lochner, Kon-

rad Witz und Lukas Moser in der juwelenhaften Leuchtkraft, der Sattheit und auch schon in herrlichen Zusammenstellungen der Farben eine koloristische Empfindungskraft, die der italienischen weitaus überlegen ist und, wie wir wissen, daher auch entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung der einen vorwiegend koloristischen Schule in Italien, der venezianischen, ausgeübt hat.

Ja, jene Naturentdeckung ist recht eigentlich eine malerische und bedeutet ein ästhetisches Bekenntnis, in dem sogleich die der Landschaft zuerkannte Wichtigkeit einbeschlossen ist. Im Verlaufe des 15. und 16. Jahrhunderts halten sich dann, allgemein betrachtet, die beiden stilbildenden Faktoren: die Zeichnung und die Farbe, die Wage, schon aber zeigt es sich, daß jene Bilder, in denen die Farbe vorwiegend den sinnlichen Eindruck bestimmt, uns ästhetisch mehr befriedigen, wenn auch häufig eine Überfülle mannigfaltiger Farben, wie dies auch bei Dürer zumeist noch der Fall ist, bunt und beunruhigend wirkt. Den oben geschilderten formalen Mängeln arbeitet also der Farbensinn entgegen. Mit welchem Erfolge, wird uns bewußt, wenn wir uns die bezaubernden Farbenharmonien Holbeins, die verklärenden, ja berauschenden Lichtvisionen Grünewalds und Altdorfers vor unsere Einbildungskraft rufen. Der Sieg der malerischen Schönheit scheint gesichert: in Farben- und Lichtwirkung hat der Deutsche die Sprache gefunden, die seinem seelischen Ausdrucksbedürfnis einzig voll und in Schönheit Genüge tut, weil der Farbe, dank ihrer dem Tone vergleichbaren sinnlichen Potenz, die stärkste Macht innewohnt, das Gemüt zu stimmen und erregen.

Damit hängt aber, wie schon angedeutet ward, etwas Anderes zusammen: die wechselseitige Beziehung, in welcher der malerische Sinn und das Naturgefühl zueinander stehen, insofern der erstere voll sich nur in der Schilderung eines landschaftlichen Naturganzen entfalten und das Naturgefühl nur durch die Verwendung malerischer Stimmungsmittel sich befriedigen kann. Das heißt also: der Deutsche findet sein Ideal nicht in dem schönen Menschen, für dessen Gestaltung das plastische Formgesetz maßgebend ist, sondern in dem schönen Naturganzen, bezüglich dessen das malerische Farbengesetz gilt, und den Beweis dafür erbringt einerseits die Rolle, die schon im 15. Jahrhundert in der doch vorherrschend religiösen, ideales Menschentum be-

handelnden Kunst der Landschaft zugewiesen und im 16. Jahrhundert noch gesteigert wird, und andrerseits die gleichzeitige Entwicklung von Landschaftsdarstellung und malerischem Vermögen.

Wird aber der Mensch seiner absoluten Vorzugsstellung beraubt, hat er sich in ein größeres Ganzes einzufügen, so kommt es im wesentlichen nicht mehr auf seine Schönheit, sondern auf die des Ganzen an, deren Bestandteil er ja ist. Nur als solcher wirkt er, wobei es natürlich sehr verschiedene Grade der ihm zufallenden größeren oder geringeren Bedeutung gibt. Man sieht also, wie sehr sich das ästhetische Problem verändert und welche erwünschte Freiheit von den strengen Anforderungen der linearen Gesetzmäßigkeit das malerische Ideal dem deutschen Künstler gewährt. Darf er doch, es verwirklichend, unbeschadet der Schönheitswirkung des Ganzen, seiner Neigung, den Menschen, aber auch andere Einzelwesen, individuell zu charakterisieren und sittenbildlich zu schildern, nachgeben und zugleich sich genugtun in der Fülle und Bewegtheit der Motive, da er der einigenden Kraft der Farben und vor allem des Lichtes, die das Viele und Bewegte bändigt, sicher ist. Und mehr noch: vermag er doch, aller Ausdrucksmöglichkeiten gerade des Lichtes sich bemächtigend, durch Beleuchtungen und Helldunkelwirkungen Leib und Antlitz des Menschen so zu verklären, daß wir das geistige Leben unmittelbar zu gewahren glauben, durch Landschaftsstimmungen den Gemütsgehalt der christlichen Szenen erschütternd zu offenbaren, ja durch überraschende, das Dunkel durchbrechende Lichtfluten oder aufblitzende Strahlen das Göttliche in Wundern und Visionen erscheinen zu lassen, also mit ganz anderen Mitteln als der Romane dem religiösen Stoffe höchste Weihe zu geben!

Kurz: gerade allem dem, worum es dem Germanen in seiner Ausdruckskunst zu tun ist, entspricht das malerische Schönheitsideal des Naturganzen, und daher tritt es als ein seinerseits vollkommener Stil neben das antik-romanische Schönheitsideal des verherrlichten Menschen.

Der germanische Stil der Malerei — heißt das aber gerade so viel als: der deutsche Stil? Eine letzte Erwägung drängt sich uns auf. Die eine höchste Verwirklichung des Ideales verdankt die Welt dem Volke, das, wie der Romane im Raum, seinerseits im Licht das Einheitsprinzip zur vollkommenen Herrschaft brachte,

dem holländischen. Und wir dürfen sagen, daß Rembrandt nicht nur die Verheißungen der alten niederländischen Kunst, sondern auch solche der deutschen erfüllte, wie sie nicht nur der gewaltige, scheinbar von allen Andern sich absondernde Grünewald gegeben, sondern auch Dürer — derselbe Dürer, der doch mit faustischer Sehnsucht die Schönheit im Süden suchte —, nämlich in seinen Helldunkelschöpfungen: in den wunderbaren Passionszeichnungen auf grünem Papier in der Wiener Albertina, in Blättern der Kupferstichpassion und in der Melancholie, um nur besonders wichtige Beispiele zu geben. Wir sind also wohlberechtigt, für unsere Erkenntnis letzter ästhetischer Ziele der deutschen Malerei die holländische des 17. Jahrhunderts herbeizuziehen. Schwerlich aber wird es sich bestreiten lassen, daß in der deutschen Naturanschauung auch eine andere, von der holländischen Lichtkunst sich unterscheidende koloristische Auffassung der Landschaft begründet und entwicklungsfähig war. Den Aufschluß hierüber entnehmen wir, da unsere Schöpfertätigkeit im 17. Jahrhundert ja erlahmte, den großen deutschen Leistungen des 19. Jahrhunderts, das in diesem einen Falle uns wirklich bedeutende Belehrung gewährt. Den Werken jener im Verlaufe dieser Abhandlung immer wieder hervorgehobenen Richtung, die, nach Überwindung auch des holländischen Einflusses, dank selbständiger starker koloristischer Anschauung einem rein deutschen Ideal zum Sieg verhilft. Einem Stil, in dem, trotz der Vorherrschaft des malerischen Prinzipes, doch innerhalb einer vollkommenen Farbenharmonie, im Geiste unserer alten Meister, der Form der Einzeldinge ihr Recht gewahrt bleibt, also ein Kompromiß zwischen Linie und Farbe geschlossen wird. Gingen wir zu weit, wenn wir hierin (S. 98) die unausrottbar in unserm Wesen wurzelnde Liebe für das individuell Charakteristische von neuem am Werk sahen? Wohl nicht, denn gerade in diesem eindringlichen Nachfühlen des in der einzelnen Gestalt wirkenden Lebens liegt das, was wir in den Schöpfungen der jetzt von Allen als Vertreter echt deutscher Kunst Gefeierten eben als das echt Deutsche besonders erkennen und schätzen. Und veranschaulicht sich nicht in dem Ideale eines solchen aus lebens- und ausdrucksvollen Sonderwesen malerisch einheitlich gebildeten, die Menschenseele spiegelnden Naturganzen der Bund, den Universalismus und Individualismus im deutschen Wesen eingehen?

Damit aber schließen sich wie in einem Ringe unsere Betrachtungen, und nur ein Schlußwort bleibt noch übrig, das den Übergang vom Theoretischen zum Praktischen bedeutet.

Verhält es sich so, daß die beiden künstlerischen Weltender griechisch-römischen Antike und der germanischen Moderne allgemein als die einer plastischen Formenkunst und die einer malerischen Ausdruckskunst sich gegenüber stehen, also auch im besonderen in jener die Skulptur, in dieser die Malerei die Vorherrschaft hat — verhält es sich ferner so, daß innerhalb der Moderne der Romane, und zwar vor Allen der Italiener, in einer Mittelstellung zwischen jenen Extremen, auch als Maler den ererbten antiken Formensinn in formaler Schönheit bewährt, indessen der Germane die rein malerische Schönheit zum ästhetischen Hauptgesetz erhebt — verhält es sich dementsprechend endlich so, daß der Italiener in der Gestaltung des idealen schönen Menschentums die unbestrittene Meisterschaft besitzt, der Germane in der Verklärung des Naturganzen, daß ihnen aber Beiden, als der gleichen christlichen Kultur angehörig und zudem auch blutsverwandt, die moderne Weltanschauung gemeinsam ist, so darf behauptet werden, daß ihre künstlerischen Ideale sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern sich ergänzen. Inwieweit der Eine des Andern sogar bedarf, läßt sich freilich mit kurzen Worten nicht bestimmen. Das aber, was unsere im Verlauf der Geschichte immer erneute Beeinflussung durch die antik-romanische Welt und unsere Bewunderung für sie erklärt und rechtfertigt, will doch betont sein: die Belehrung, die wir deren Formgesetzen entnehmen können, bleibt für uns — und gewiß nicht nur in den bildenden Künsten — von hoher Wichtigkeit. Mögen die Romanen sich die Frage beantworten, was — ein wahrlich nicht Geringes! — sie von uns zu ihrem Besten lernen sollten, wir werden die Erkenntnis nicht von uns weisen, welch grundlegende Bedeutung der linearen Gesetzmäßigkeit schöner Form, die, wie wir sahen, die primäre in der bildenden Kunst ist, zukommt, und wir werden daher — statt sie, wie neuerdings mit begreiflicherweise unerfreulichsten und das Formgefühl nur noch mehr zerstörenden Ergebnissen versucht wird, primitiv aus dem Rohesten entwickeln zu wollen — immer wieder an den einmal geschichtlich gegebenen und nicht zu umgehenden edelsten

Schöpfungen der Antike und der Renaissance zu studieren haben. Ward doch schon in diesen in jeder Art und vollkommen das erreicht, was uns heute zugemutet wird, in rohen und vergleichsweise stümperhaften modernen Versuchen linearer Stilisierung als eine neue künstlerische „Tat" zu bewundern. Aber ein Studium, wohlverstanden, keineswegs um jene alten Schöpfungen nur nachzuahmen, sondern an ihnen, was in diesen unseren Zeiten schrankenloser künstlerischer Willkür zur dringendsten Notwendigkeit wird, unseren Formensinn zu bilden und erziehen.

Einer natürlich sich darbietenden Lehre sich entziehen zu wollen, ist das Anzeichen eines Schwächebewußtseins. Ohne das Studium formaler Gesetze, ohne eine im einzelnen Falle vielleicht unbewußte Einwirkung der südlichen Kunst, wäre auch unsere große neue echtdeutsche Malerei, wie die Hans Thomas, nicht zu jener klaren Raumbestimmung und Vereinfachung gelangt, in der wir die stilbildende Erfüllung der Bestrebungen unserer alten Meister erkennen dürfen. Auch daß die an die romanische Renaissance und deren später entwickelte Typen anknüpfenden modernen Bauten nicht nur unseren heutigen Bedürfnissen am besten entsprechen, sondern auch ästhetisch am meisten befriedigen, erweist sich vor Aller Augen. Wer möchte, da alle Versuche, einen neuen Baustil zu schaffen, gescheitert sind und auch die neuesten jedenfalls nichts von deutscher, wohl aber viel von uns fremdester alt- und neuorientalischer Art an sich tragen, für den Profanbau noch an eine Wiederaufnahme der gotischen Formen denken!

Aber freilich hat alles solches formales Studium einen Sinn und Wert nur im Hinblick auf die Gestaltung unseres eigenen Ausdrucksideals. Und für diese gilt, unter der Herrschaft malerischer Gesetzmäßigkeit, das über allem stehende, für uns unbedingt gültige Gebot einer nie rastenden, unmittelbaren Bemühung um die Natur, der Rückkehr zu einem gewissenhaftesten und liebevollsten Studium der Gestalt und Farbe aller ihrer Erscheinungen, das auch eine sorgsame, feinfühlige Technik wieder zu Ehren bringt, des Wiedergewinnes jenes reichen Schatzes von lebendigen Vorstellungen, der, einst uns zu eigen, unserem Gemüt und unserer Phantasie die beseeligende Schöpferfreiheit verleiht. Und dringlicher denn je erschallt der mahnende Ruf dieses Gebotes angesichts der frech alle ästhetische Bildung verhöhnenden,

tief unter den Geschmack selbst des rohesten Wilden herabsinkenden neuesten Hervorbringungen des Pinsels, den grauenhaften Dokumenten eines chaotischen Unterganges der Kunst, die man — ein unerhörtes Schauspiel in der gesamten Geschichte der Kunst — nicht nur die Stirn hat, in Ausstellungen einem gänzlich außer Fassung gesetzten wehrlosen Publikum darzubieten, sondern selbst für öffentliche Sammlungen anzukaufen und in Zeitungen und Kunstzeitschriften ungestraft als „Wunder kosmischer Offenbarungen" zu verherrlichen.

Wenn je, so hat jetzt der Deutsche die ernste Pflicht, sich um die Erkenntnis des Wesens deutscher Kunst zu bemühen und energisch gegen das Unechte und Schlechte zu protestieren, jeder deutsche Künstler aber die heilige Aufgabe, schlicht und wahr wiederum in einer rückhaltlosen ehrfürchtigen Hingabe an die Natur das Heil zu suchen. Nur ihr entströmt die Kraft, auf die wir unsere Hoffnung setzen und an die wir, mit Dürers Ritter allen Teufelsspuk als nichtig verlachend, glauben!

Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert

V. Prof. Dr. R. Hamann. Mit 57 ganzs. u. 200 halbs. Abb. In Halbperg. M. 7.–

„Unbestreitbar ist es Hamann gelungen, ein leichthandliches, leichtfaßliches und äußerst populäres Kunstgeschichtsbuch zustande zu bringen: eine instruktive Übersicht über ein jahrhundertlanges Künstlerringen. Zu dieser Popularität hat der Verlag B. G. Teubner durch einen vorzüglich klaren Druck, durch die Beigabe eines tonig-schönen Bildermaterials und – nicht zuletzt – durch eine billige Preisfestsetzung sehr viel beigetragen. Ich kann nur dem Wunsche Ausdruck geben, daß ein jeder selber lese und sich für die Kunst unserer Tage andächtig stimmen lasse. Hierzu genügt allein schon das Kapitel Wilhelm Leibl." (Anhalt. Staatsanzeiger.)

Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten

Von Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Schmarsow. Geh. M. 2.–, geb. M. 2.60

„Diese Vorträge bilden den wertvollsten Beitrag zur Literatur über die Kunsterziehungsfrage. Schmarsow entwickelt seine Anschauung über das Verhältnis der Künste zueinander, um zu zeigen, wie jede einzelne einer besonderen Seite der menschlichen Organisation entspreche, wie darum auch alle Künste eng miteinander verknüpft sind, da alle von einem Organismus ausstrahlen." (Deutsche Literaturzeitung.)

Geschichte der bildenden Künste

Eine Einführung von Dr. E. Cohn-Wiener. Preis ca. M. 4.–

Seine Aufgabe, der Selbstbelehrung und als Lehrbuch zu dienen, sucht das Buch nicht zu lösen, indem es durch oberflächliche Behandlung eines verwirrenden Vielerlei „mitzureden" befähigt, sondern durch eingehende, Bildhaftigkeit und Anschaulichkeit anstrebende Besprechung der behandelten Kunstwerke versucht, dem Leser den inneren Gehalt der Kunstepochen so vor Augen zu stellen, daß er auch die Werke, die das Büchlein selbst nicht erwähnen kann, zu verstehen vermag. Eine reiche Zahl von Abbildungen – darunter auch farbige – dient der Anschaulichkeit. Die neueste Zeit ist besonders eingehend behandelt worden, weil hier das Bedürfnis am unmittelbarsten ist.

Elementargesetze der bildenden Kunst

Grundlagen einer praktischen Ästhetik von Prof. Dr. Hans Cornelius. 2. Auflage. Mit 245 Abb. und 13 Tafeln. Geh. M. 7.–, geb. M. 8.–

„Es gibt kein Buch, in dem die elementarsten Gesetze künstlerischer Raumgestaltung so klar und anschaulich dargelegt, so überzeugend abgeleitet wären. Wir haben hier zum ersten Male eine zusammenfassende, an zahlreichen einfachen Beispielen erläuterte Darstellung der wesentlichsten Bedingungen, von denen namentlich die plastische Gestaltung in Architektur, Plastik und Kunstgewerbe abhängt." (Zeitschrift für Ästhetik.)

Die bildenden Künste

Ihre Eigenart und ihr Zusammenhang. Vorlesung von Professor Dr. Karl Doehlemann. Geheftet M. –.80

„Eine tiefgründige Besprechung der bildenden Künste – Malerei, Plastik und Architektur umfassend – in durchweg anregender Form. Die Fachwelt wie die gebildeten Stände werden die Schrift mit hoher Befriedigung aufnehmen." (Wiener Bauindustrie-Ztg.)

Wörterbuch zur Kunstgeschichte

Von Dr. Ernst Cohn-Wiener. Gebunden ca. M. 3.–

Mathematik und Malerei

Von Oberlehrer Dr. G. Wolff. Mit 18 Fig. u. 35 Abb. Kart. M. 2.–

Die nahen historischen Beziehungen zwischen Malerei und mathematischer Perspektive werden dazu benutzt, um aus formaler Darstellung eines Bildes dessen künstlerischen Wert zu beurteilen. Der erste Teil entwickelt im engsten Anschluß an die Malerei die Grundlagen der Perspektive. Der zweite Teil analysiert mit den so gewonnenen Mitteln einzelne perspektivisch besonders lehrreiche Bilder.

Teuerungszuschläge auf sämtliche Preise 30% einschließl. 10% Zuschlag der Buchhandlungen

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Grundbegriffe der Kunstwissenschaft

Am Übergang v. Altertum z. Mittelalter krit. erört. u. i. systemat. Zusammenh. dargest. v. Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Schmarsow. Geh. M. 9.–, geb. M. 10.–

„Schmarsows Werk gehört zu denjenigen Arbeiten, die für jeden, der zu den allgemeinen Fragen der Ästhetik und Kunstwissenschaft Stellung nehmen will, unentbehrlich sind. Erwachsen aus den gründlichen Studien der Geschichte der spätantiken Kunst, erstrebt es allenthalben eine philosophische Besinnung über die Grundbegriffe, welche die Entwicklung der Kunst in dieser sowohl von der klassischen Archäologie wie von der neueren Kunstgeschichte noch nicht erschöpfend behandelten Übergangszeit erklärlich machen."

(Vierteljahrsschrift für wissenschaftl. Philosophie.

Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti

Eine kritische Darstellung als Beitrag zur Grundleg. der Kunstwissenschaft. Von Dr. W. Flemming. Geh. M. 4.–, geb. M. 5.–

Muß Galilei der Begründer der modernen Naturwissenschaft genannt werden, so darf sein etwas älterer Zeitgenosse L. B. Alberti der Vater der modernen Kunstwissenschaft heißen. Bedeutungsvoller noch als seine Einzelergebnisse ist seine Methode. Diese herauszuarbeiten, ihre Fruchtbarkeit zu erweisen und also den Weg des Florentiners weiterzuschreiten, ist das Ziel dieser Darstellung.

Psychologie der Kunst

Darstellung ihrer Grundzüge. V. Dr. R. Müller-Freienfels. 2 Bde. I: Die Psychologie d. Kunstgenießens u. Kunstschaffens. II: Die Formen d. Kunstwerks u. d. Psychol. d. Bewertung. Geh. je M. 4.40, in 1 Bd. geb. M. 10.–

„Was diesem Werke Beachtung und Anerkennung erworben hat, ist zum Teil der Umstand, daß es zu den sehr seltenen wissenschaftlichen deutschen Büchern gehört, die auch einen ästhetischen Wert besitzen, aus denen eine Persönlichkeit spricht, die über eine ungewöhnliche Gabe der Synthese verfügt."

(Zeitschrift für Ästhetik.)

Die Natur in der Kunst

Stud. eines Naturforschers z. Geschichte d. Malerei. Von Prof. Dr. F. Rosen. Mit 120 Abb. nach Zeichn. v. E. Süß u. Photographien d. Verf. Geb. M. 12.–

„. . Botanik und Kunstgeschichte — zwei Disziplinen, die einander fremd gegenüberzustehen scheinen. Und doch, wieviel neuen Stoff ergibt dieses doppelte Studium! Mit wachsendem Interesse folgen wir dem Führer und wandeln mit ihm von Stufe zu Stufe empor. Zum Genuß des anregenden Buches tragen auch die vielen Abbildungen bei." (Kunstchronik.)

Mathematik und Architektur

Von Prof. Dr. K. Doehlemann. Mit Abbildungen. Kart. M. 2.–

Der Landschaftsmaler Joh. Alexander Thiele

u. seine sächsischen Prospekte. Von Landgerichtsrat Dr. M. Stübel. Text mit 15 Abb. u. 30 Lichtdrucktaf. In Mappe M. 20.–, in Leinwandmappe M. 24.–

Thieles Einfluß hat sich bis auf Richter und dessen Schule erstreckt. Seine Radierungen sind die ersten künstl. deutschen Landschaftsblätter des 18. Jahrh. Das Buch beschäftigt sich mit Thieles Leben und Werken vom kunst- und kulturgeschichtl. Standpunkt aus. Im 2. Teil sind auf 30 Lichtdrucktafeln sächsische Prospekte wiedergegeben und ausführlich beschrieben.

„Stübels Thiele ist eine Arbeit von vollem Werte, die man auch vom strengsten Maßstabe aus nur willkommen heißen kann. Die Ausführung der Bildertafeln ist vorzüglich; Stübel hat den Darstellungen auf den Schutzblättern eine kurze Beschreibung beigegeben. Der Druck ist klar und schön."

(Neues Archiv für Sächsische Geschichte.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Untersuchungen zur Geschichte der Architektur und Plastik des früheren Mittelalters

Von Priv.-Doz. Dr. G. Weise. Mit 22 Abbildungen im Text und 9 Abbildungen auf 5 Tafeln. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.—

Die hier vereinigten Einzeluntersuchungen wollen neue Ergebnisse für die wichtigste Voraussetzung zur Erkenntnis ihres Entwicklungsganges durch eine möglichst genaue Datierung der erhaltenen Werke gewinnen und so für die karolingische und merowingische Zeit eine Vermehrung dieses Materials liefern. In drei Aufsätzen sind die Ergebnisse der von dem Verfasser in jüngster Zeit an verschiedenen karolingischen Denkmälern durchgeführten Grabungen niedergelegt. Eine Reihe kleinerer Aufsätze bringt den Versuch, das heute der Forschung zugängliche Material an karolingischen Denkmälern durch Rekonstruktion einzelner verschwundener Bauten auf Grund der Quellennachrichten zu bereichern.

Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst

Von Dr. Paul Frankl. Mit 74 Abb. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.50

Inhalt: Problem u. Methode. Die Entwicklungsphasen der Raumform — der Körperform — der Bildform — der Zweckgesinnung. Das Unterscheidende u. Gemeinsame der 4 Phasen.

„Dem Verfasser gebührt das Verdienst, einen äußerst klaren Einblick in den inneren Zusammenhang der architektonischen Schöpfungen gewährt und mit seinen Ausführungen den Schlüssel zur vergangenen Entwicklung der Architektur wie für das Verständnis des lebendigen Schaffens der Gegenwart geboten zu haben." (Deutsche Literaturzeitung.)

Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen

Von Camillo Sitte. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien. 4. Aufl. Vermehrt um „Großstadtgrün". Mit 1 Heliogravüre, 114 Illustrationen und Detailplänen. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.40

„Einer besonderen Empfehlung bedarf dieses ausgezeichnete, ebenso belehrend wie unterhaltend geschriebene Buch nicht mehr. Es gehört unbestritten zu den klassischen Werken im Gebiete der Baukunde und kann als dasjenige bezeichnet werden, das in der von seinem Verf. gewollten Richtung den weitestgehenden Einfluß ausgeübt hat." (Bl. f. Architekt. u. Kunsthandw.)

Kunst und Kirche

Vorträge aus dem 1913 zu Dresden abgehaltenen Kursus für kirchliche Kunst- und Denkmalspflege. Herausgegeben vom Evang.-luther. Landeskonsistorium. Mit 61 Abbild. auf 32 Tafeln. Geh. M. 4.—, geb. M. 5.—

Inhalt: Gurlitt: Kunst und Kirche. — Schmidt: Der sächs. Kirchenbau bis auf Georg Währ. — Bestelmeyer: Baukünstl. Aufgab. der ev. Kirche in der Gegenwart. — Gurlitt: Kirchl. Denkmalspflege. — Berling: Die Sonderausstellung kirchl. Kleinkunst. — Högg: Friedhofskunst.

Die Renaissance in Florenz und Rom

V. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. K. Brandi. 4. Aufl. Geh. M. 5.—, geb. M. 6.—

„Liebenswürdiger, anmutiger und lebensvoller als in diesem Buche könnte das Wiedererwachen der Geister aus den erstarrten Formen des Mittelalters zu einer zweiten Jugend, ihr unwiderstehlicher Zauber, ihre unvergängliche Schönheit schwerlich dargestellt werden. Der Verfasser zeichnet mit sicherer Hand den politischen und sittengeschichtlichen Hintergrund der Zeit; die schöpferischen Kräfte in Kirche, Staat und Gesellschaft, in Wissenschaft, Dichtung und bildender Kunst." (Deutsche Rundschau.)

Schriften von Johann Georg, Herzog zu Sachsen

Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens. Mit 239 Abb. Geh. M. 8.—. Tagebuchblätter aus Nordsyrien. Mit 85 Abb. Geh. M. 4.80
Das Katharinenkloster am Sinai. Mit 43 Abb. auf 12 Taf. Geh. M. 3.20

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Jeder Band ist einzeln käuflich

600 Bände

Geheftet M. 1.20, gebunden M. 1.50

Verlag B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Verzeichnis der bisher erschienenen Bände innerhalb der Wissenschaften alphabetisch geordnet
Werke, die mehrere Bände umfassen, auch in einem Band gebunden erhältlich

I. Religion und Philosophie.

Ästhetik. V. Prof Dr. R. Hamann. (Bd. 345.)
Aufgaben u. Ziele d. Menschenlebens. Von Prof. Dr. F. Unold. 4. Aufl. (Bd. 12.)
Bergson. Henri, der Philosoph moderner Relig. Von Pfarrer Dr. E. Ott. (Bd. 480.)
Berkeley siehe Locke, Berkeley, Hume.
Buddha. Leben u. Lehre d. B. Von weil. Prof. Dr. R. Pischel. 3. Aufl., durchges. von Prof. Dr. H. Lüders. Mit 1 Titelbild u. 1 Taf. (Bd. 109.)
Calvin, Johann. Von Pfarrer Dr. G. Soeder. Mit 1 Bildnis. (Bd. 247.)
Christentum. Aus der Werdezeit des Chr. V. Prof. Dr. J. Geffcken. 2. A. (Bd. 54.)
— Christentum und Weltgeschichte seit der Reformation. Von Prof. D. Dr. K. Sell. 2 Bde. (Bd. 297. 298.)
— siehe Jesus, Mystik im Christentum.
Ethik. Grundzüge der E. Von E. Wentscher. (Bd. 397.)
— s. a. Aufg. u. Ziele, Sexualethik, sittl. Lebensanschauungen, Willensfreiheit.
Freimaurerei. Die. Anschauungswelt u. Geschichte. Von weil. Geh. Rat Dr. L. Keller. (Bd. 463.)
Griechische Religion siehe Religion.
Handschriftenbeurteilung. Die. Eine Einführung in die Psychol. d. Handschrift. Von Prof. Dr. G. Schneidemühl. Mit 51 Handschriftennachbild. (Bd. 514.)
Heidentum siehe Mystik.
Hellenistische Religion siehe Religion.
Hume siehe Locke, Berkeley, Hume.
Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. E. Trömner. 2. Aufl. (Bd. 199.)
Jesuiten, Die. Eine histor. Skizze. Von Prof. Dr. H. Boehmer. 4. Aufl. (Bd. 49.)
Jesus. Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu. V. Pfarrer D. Dr. P. Mehlhorn. 2. Aufl. (Bd. 137.)
— Die Gleichnisse Jesu. Von Prof. D. Dr. H. Weinel. 4. Aufl. (Bd. 46.)
Israelitische Religion siehe Religion.
Kant, Immanuel. Darstellung und Würdigung. V. weil. Prof. Dr. O. Külpe. 4. Aufl. hrsg. v. Prof. Dr. A. Messer. M. 1 Bildn. (Bd. 146.)
Kirche s. Staat u. Kirche.
Kriminalpsychologie s. Psychologie d. Verbrechers, Handschriftenbeurteilung.
Lebensanschauungen s. Sittl. L.
Locke, Berkeley, Hume. Die großen engl. Philos. V. Oberlehrer Dr. P. Thormeyer. (Bd. 481.)
Luther. Martin L. u. d. deutsche Reformation. Von Prof. Dr. W. Köhler. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis Luthers. (Bd. 515.)
— s. auch von L zu Bismarck Abt. IV.
Mechanik d. Geisteslebens. Die. V. Geh. Medizinalrat Direktor Prof. Dr. M. Verworn. 3. A. Mit 18 Fig. (Bd. 200.)
Mission, Die evangelische. Von Pastor S. Baudert. (Bd. 406.)
Mystik in Heidentum u. Christentum. V. Prof. Dr. Ed. Lehmann. 2. Aufl. (Bd. 217.)
Mythologie, Germanische. Von Prof. Dr. J. von Negelein. 2. Aufl. (Bd. 95.)
Naturphilosophie, Die moderne. V. Priv.-Doz. Dr. J. M. Verweyen. (Bd. 491.)
Palästina und seine Geschichte. Von weil. Prof. Dr. H. Frh. v. Soden. 3. Aufl. M. 2 Kart., 1 Plan u. 6 Ansicht. (Bd. 6.)
— V. u. s. Kultur in 5 Jahrtausenden. Nach den neuesten Ausgrabungen und Forschungen dargestellt von Oberl. Dr. P. Thomsen. 2. neubearb. Aufl. M. 37 Abb. (Bd. 260.)
Paulus, Der Apostel, u. sein Werk. Von Prof. Dr. E. Vischer. (Bd. 309.)
Philosophie, Die. Von Realschuldirekt. H. Richert. 2. Aufl. (Bd. 186.)
— Einführung in die Ph. Von Prof. Dr. R. Richter. 3. Aufl. von Dr. M. Brahn. (Bd. 155.)
— Führende Denker. Geschichtl. Einleit. in die Philosophie. Von Prof. Dr. J. Cohn. 3. Aufl. Mit Bildn. (Bd. 176.)
— Religion und Ph. im alten Orient Von Prof. Dr. E. von Aster. (Bd. 521.)
— Die Ph. d. Gegenw. in Deutschland. V. wl. Prof Dr. O. Külpe. 6. Aufl. (Bd. 41.)
— Philosophisches Wörterbuch. V. Oberlehrer Dr. P. Thormeyer. (Bd. 520.)
— s. a. Ethik, Naturphilos., Weltansch.

Psychologie, Einführ. i. d. Ps. V. Prof. Dr. E. von Aster. Mit 4 Abb. (Bd. 492.)
— **Psychologie d. Kindes.** V. Prof. Dr. R. Gaupp. 3. Aufl. Mit 18 Abb. (Bd. 213.)
— **Psychologie d. Verbrechers.** (Kriminalpsychol.) V. Strafanstaltsdir. Dr. med. P. Pollitz. 2. Aufl. M. 5 Diagr. (Bd. 248.)
— **Einführung in die experiment. Psychologie.** Von Dr. N. Braunshausen. Mit 17 Abbildungen im Text. (Bd. 484.)
— s. auch Handschriftenbeurteilg., Hypnotismus u. Sugg. Mechanik d. Geistesleb., Seele d. Mensch., Veranlagung u. Vererb., Willensfreiheit; Pädagog. Abt. II.
Reformation siehe Calvin, Luther.
Religion. Die Stellung der R. im Geistesleb. V. Lic. Dr. P. Kalweit. (Bd. 225.)
— **Relig. u. Philosophie im alten Orient.** Von Prof. Dr. E. von Aster. (Bd. 521.)
— **Die Religion der Griechen.** Von Prof. Dr. E. Samter. M. Bilderanh. (Bd. 457.
— **Hellenistisch-röm. Religionsgesch.** Von Hofpredig. Lic. A. Jacoby. (Bd. 584.)
— **Die Grundzüge der israel. Religionsgeschichte.** Von weil. Prof. Dr. Fr. Giesebrecht. 2. Aufl. (Bd. 52.)
— **Religion und Naturwissenschaft** in Kampf und Frieden. Von Pfarrer Dr. A. Pfannkuche. 2. Aufl. (Bd. 141.)
— **Die relig. Strömungen der Gegenwart.** Von Superintend. D. A. H. Braasch. 2. Aufl. (Bd. 66.)
— s. a. Bergson, Buddha, Calvin, Christentum, Luther.
Rousseau. Von Prof. Dr. P. Hensel. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis. (Bd. 180.)
Schopenhauer. Von Realschuldir. H. Richert. 3. Aufl. Mit 1 Bildnis. (Bd. 81.)
Seele des Menschen, Die. Von Geh. Rat Prof. Dr. F. Rehmke. 4. Aufl. (Bd. 36.)
— siehe auch Psychologie.
Sexualethik. Von Prof. Dr. H. E. Timerding. (Bd. 592.)
Sinne d. Menschen, D. Sinnesorgane und Sinnesempfindungen. Von Prof. Dr. J. K. Kreibig. 3. verb. Aufl. Mit 30 Abbildungen. (Bd. 27.)
Sittl. Lebensanschauungen d. Gegenw. V. weil. Prof. Dr. O. Kirn. 3. Aufl. durchges. von Prof. D. E. Stephan.
— s. a. Ethik, Sexualethik. [(Bd. 177.)
Spencer, Herbert. Von Dr. K. Schwarze. Mit 1 Bildnis. (Bd 245.)
Staat und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis seit der Reformation. Von Pastor Dr. A. Pfannkuche. (Bd. 485.)
Sternglauben und Sterndeutung. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. Fr. Boll. Mit 20 Abb. (Bd. 638.)
Suggestion s. Hypnotismus.
Testament, Neues. Der Text d. N. T. nach seiner geschichtl. Entwickl. V. Div.-Pfarr. A. Pott. Mit 8 Taf. (Bd. 134.)
Theologie. Einführung in die Theologie. Von Pastor M. Cornils. (Bd. 347.)
Veranlagung u. Vererbung. Geistige. V. Dr. phil. et med. G. Sommer. (Bd. 512.)
Weltanschauung, Griechische. Von Prof. Dr. M. Wundt. 2. Aufl. (Bd. 329.)
Weltanschauungen, D., d. groß. Philosophen d. Neuzeit. V. weil. Prof. Dr. L. Busse. 6. Aufl., hrsg. v. Geh. Hofrat Prof. Dr. R. Falckenberg. (Bd. 56.)
— siehe auch Philosophie.
Weltentstehung. Entsteh. d. W. u. d. Erde nach Sage u. Wissenschaft. Von Prof Dr. M. B. Weinstein. 2. Aufl. (Bd. 223.)
Weltuntergang. Untergang der Welt und der Erde nach Sage und Wissenschaft. V. Prof. Dr. M. B. Weinstein. (Bd. 470.)
Willensfreiheit. Das Problem der W. Von Prof. Dr. G. F. Lipps. (Bd. 383.)
— s. a. Ethik, Mechan. d. Geistesleb., Psychol.

II. Pädagogik und Bildungswesen.

Amerikanisches Bildungswesen siehe Techn. Hochschulen, Universitäten, Volksschule.
Berufswahl. Begabung u. Arbeitsleistung in ihren gegenseitigen Beziehungen. Von W. J. Ruttmann. M. 7 Abb. (Bd. 522.)
Bildungswesen, D. deutsche, in s. geschichtl. Entwicklung. V. weil. Prof. Dr. Fr. Paulsen. 3. Aufl. Von Prof. Dr. W. Münch. M. Bildn. Paulsens. (Bd. 100.)
— s. auch Volksbildungswesen.
Deutsches Ringen n. Kraft u. Schönheit. Von Turninsp. K. Möller. (Bd. 188.)
Erziehung, E. zur Arbeit. Von Prof. Dr. Ed. Lehmann. (Bd 459.)
— **Moderne E. in Haus und Schule.** Von J. Tews. 2. Aufl. (Bd. 159.)
— siehe auch Großstadtpädagogik.
Fortbildungsschulwesen, Das deutsche. Von Dir. Dr. F. Schilling. (Bd. 256.)
Fröbel, Friedrich. Von Dr. Joh. Prüfer. Mit 1 Tafel. (Bd. 82.)
Großstadtpädagog. V. J. Tews. (Bd. 327.)
— s. a. Erzieh., Schulkämpfe d. Gegenw.
Handschriftenbeurteilung. Die. Eine Einführ. in die Psychol. der Handschrift. V. Prof. Dr. G. Schneidemühl. Mit 51 Handschriftennachbildungen. (Bd. 514.)
Herbarts Lehren und Leben. Von weil. Pastor Dr. O. Flügel. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis Herbarts. (Bd. 164.)
Hilfsschulwesen, Vom. Von Rektor Dr. B. Maennel. (Bd. 73.)
Hochschulen s. Techn. Hochschulen u. Univ.
Jugendfürsorge, D. öffentl. V. Waisenhausdir. Dr. J. Peterlen. (Bd. 161, 162.)
Jugendpflege. Von Fortbildungsschullehrer W. Wiemann. (Bd. 434.)
Knabenhandarbeit. Die, in der heutigen Erziehung. V. Sem.-Dir. Dr. A. Pabst. Mit 21 Abb. u. Titelbild. (Bd. 140.)
Lehrerbildung siehe Volksschule und Lehrerbildung der Verein. Staaten.

Leibesübungen siehe Abt. V.
Mädchenschule, D. höhere, in Deutschland. V. Oberlehrerin M. Martin. (Bd. 65.)
Mittelschule i. Volks- u. Mittelsch.
Pädagogik, Allgemeine. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. 4. Aufl. (Bd. 33.)
— Experimentelle P. mit bes. Rücksicht auf die Erzieh. durch die Tat. Von Dr. W. A. Lay. 2. Aufl. Mit 2 Abb. (Bd. 224.)
— s. Erzieh., Großstadtpäd., Handschriftenbeurteilung. Psychol., exp., Psych. d. Kindes, Veranlag. u. Vererb. Abt. I.
Pestalozzi. Leben und Ideen. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. P. Natorp. 2. Aufl. Mit Bildn. u. 1 Brieffaksimile. (Bd. 250.)
Rousseau. Von Prof. Dr. P. Henkel. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis. (Bd. 180.)
Schule siehe Fortbildungs-, Hilfsschulwes., Techn. Hoch-, Mädch., Volksschule, Univ.
Schulhygiene. Von Prof. Dr. L. Burgerstein. 3. Aufl. M. 33 Fig. Bd. 96.)
Schulkämpfe der Gegenwart. Von J. Tews. 2. Aufl. (Bd. 111.)
— siehe Erziehung, Großstadtpäd.
Student, Der Leipziger, von 1409 bis 1909. Von Dr. W. Bruchmüller. Mit 25 Abb. (Bd. 273.)
Studententum, Geschichte des deutschen St. Von Dr. W. Bruchmüller. (Bd. 477.)
Technische Hochschulen in Nordamerika. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. S. Müller. Mit zahlr. Abbild., Karte u. Lageplan. (Bd. 190.)
Universität, Über Universitäten u. Universitätsstud. V. Prof. Dr. Th. Ziegler. Mit 1 Bildn. Humb. Idts. (Bd. 411.)
— **Die amerikanische Univers.** Von Ph. D. E. D. Perry. Mit 22 Abb. (Bd. 206.)
Unterrichtswesen, Das deutsche, der Gegenwart. Von Geh. Studienrat Oberrealschuldir. Dr. K. Knabe. (Bd. 299.)
Volksbildungswesen, Das moderne. Bücher- und Lesehallen, Volkshochschulen und verwandte Bildungseinrichtungen in den wicht. Kulturländern. V. Stadtbibl. Dr. G. Fritz. Mit 14 Abb. (Bd. 266.)
Volks- und Mittelschule, Die preußische, Entwicklung und Ziele. Von Geh. Reg.- u. Schulrat Dr. A. Sachse. (Bd. 432.)
Volksschule und Lehrerbildung der Vereinigten Staaten. Von Dir. Dr. F. Kuypers. M. 48 Abb. u. Titelb. (Bd. 150.)
Zeichenkunst. Der Weg zur Z. Von Dr. E. Weber. Mit 82 Abb. u. 1 Taf. (Bd. 430.)

III. Sprache, Literatur, Bildende Kunst und Musik.

Architektur siehe Baukunst und Renaissancearchitektur.
Ästhetik. Von Prof. Dr. R. Hamann.
— siehe auch Poetik. [(Bd. 345.)
Baukunst. Deutsche B. im Mittelalter. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 3. Aufl. Mit zahlr. Abb. i. T. u. auf 2 Doppeltafeln. (Bd. 8.)
— **Deutsche B. seit dem Mittelalter bis z. Ausg. des 18. Jahrh.** Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 62 Abb. und 3 Tafeln. (Bd. 326.)
— **Deutsche B. im 19. Jahrh.** Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 35 Abb. (Bd. 453.)
— siehe auch Renaissancearchitektur.
Beethoven siehe Handn.
Bildenden Kunst, Bau und Leben der. Von Dir. Prof. Dr. Th. Volbehr. 2. Aufl. Mit 44 Abb. (Bd. 68.)
— siehe auch Baukunst, griech. Kunst. Impressionismus, Kunst, Maler, Malerei, Stile.
Björnson siehe Ibsen.
Buch. Wie ein Buch entsteht siehe Abt. VI.
— s. auch Schrift- u. Buchwesen Abt. IV.
Dekorative Kunst des Altertums. Von Dr. Fr. Poulsen. Mit 112 Abb. (Bd. 454.)
Deutsch siehe Baukunst, Drama, Frauendichtung, Heldensage, Kunst, Literatur, Lyrik, Maler, Malerei, Personennamen, Romantik, Sprache, Volkslied, Volkssage.
Drama, Das. Von weiland Dr. B. Buffe. M. 3 Abb. 3 Bde. I: Von d. Antike z. franz. Klassizismus. 2. Aufl. neubearb. von Oberlehrer Dr. Niedlich u. Prof. Dr. Glaser. II: Von Versailles bis Weimar. III: Von der Romantik zur Gegenwart. (Bd. 287/289.)
Drama, D. dtsche. D. d. 19. Jahrh. I. s. Entwickl. dgesch. v. Prof. Dr. G. Witkowski. 4. Aufl. M. Bildn. Hebbels. (Bd. 51.)
— siehe auch Grillparzer, Hauptmann, Hebbel, Ibsen, Lessing, Literatur, Schiller, Shakespeare, Theater.
Französische Roman, Der, und die Novelle. Von O. Flake. (Bd. 377.)
Frauendichtung. Geschichte der deutschen F. seit 1800. Von Dr. H. Spiero. Mit 3 Bildnissen auf 1 Tafel. (Bd. 390.)
Fremdwortkunde. Von Dr. Elise Richter. (Bd. 570.)
Gartenkunst siehe Abt. VI.
Griechische Komödie, Die. Von Prof. Dr. A. Körte. M. Titelb. u. 2 Taf. (Bd. 400.)
Griechische Kunst. Die Blütezeit der g. K. im Spiegel der Reliefsarkophage. Eine Einführ. i. d. griech. Plastik. V. Dr. H. Wachtler. M. 8 Taf. u. 32 Abb. (Bd. 272.)
— siehe auch Dekorative Kunst.
Griechische Tragödie, Die. Von Prof. Dr. J. Geffcken. Mit 1 Plan u. Abb. (Bd. 566.)
Grillparzer, Franz. Der Mann u. d. Werk. V. Prof. Dr. A. Kleinberg. M. Bildn.
Harmonium s. Tasteninstrum. [(Bd. 513.)

Hauptmann, Gerhart. V. Prof. Dr. E. Sulger-Gebing. 2. verb. u. vermehrte Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd 283.)
Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. C. Krebs. 2. Aufl. Mit 4 Bildn. (Bd. 92.)
Hebbel, Friedrich. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. O. Walzel. M. 1 Bildn. (Bd. 408.)
Heldensage, Die germanische. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 486.)
— siehe auch Volkssage.
Homerische Dichtung, Die. Von weil. Rektor Dr. G. Finsler. (Bd. 496.)
Ibsen, Björnson u. i. Zeitgenossen. V. weil. Prof. Dr. B. Kahle. 2. Aufl. v. Dr. G. Morgenstern. M. 7 Bildn. (Bd. 193.)
Impressionismus. Die Maler des J. Von Prof. Dr. B. Lázár. Mit 32 Abb. u. 1 farb. Tafel (Bd 395.)
Instrumente s. Tasteninstrum., Orchester.
Klavier siehe Tasteninstrumente.
Komödie siehe Griech. Komödie.
Kunst. Das Wesen der deutschen bildenden K. Von Geh. Rat Prof. Dr. H. Thode. Mit Abb. (Bd. 585.)
— Deutsche K. im tägl. Leben bis zum Schlusse d. 18. Jahrh. V. Prof. Dr. B. Haendcke. Mit 63 Abb. (Bd. 198.)
—s. a. Baukunst, Bild., Dekorat., Griech., Ostasiat. K., Pompeji, Stile; Gartenk. Abt. VI.
Kunstpflege in Haus und Heimat. Von Superint. R. Bürkner. 2. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 77.)
Lessing. Von Dr. Th. Schrempf. Mit einem Bildnis. (Bd 403.)
Literatur. Entwicklung der deutschen L. seit Goethes Tod. Von Dr. W. Brecht. (Bd. 595.)
— s. auch Sturm und Drang.
Lyrik. Geschichte d. deutsch. L. s. Claudius. V. Dr. H. Spiero. 2. Aufl. (Bd. 254.)
— siehe auch Frauendichtung, Literatur, Minnesang, Volkslied.
Maler. Die altdeutschen, in Süddeutschland. Von H. Nemitz. Mit 1 Abb. i. Text und Bilderanhang. (Bd. 464.)
— s. a. Michelangelo, Impression.
Malerei, Die deutsche, im 19. Jahrh. Von Prof. Dr. R. Hamann. 2 Bände Text, 2 Bände mit 57 ganzseitigen und 200 halbseitigen Abb., auch in 4 Halbpergamentbd. zu M. 7.—. (Bd. 448—451.)
— Niederländische M. im 17. Jahrh. Von Prof. Dr. H. Jantzen. Mit 37 Abb.
— siehe auch Rembrandt. (Bd. 373.)
Märchen s. Volksmärchen.
Michelangelo. Von Prof. Dr. E. Hildebrandt. Mit 44 Abb. (Bd. 392.)
Minnesang. Von Dr. J. W. Bruinier.
Mozart siehe Haydn. (Bd. 404.)
Musik. Die Grundlagen d. Tonkunst. Versuch einer genet. Darstell. d. allg. Musiklehre. V. Prof. Dr. H. Rietsch. (Bd 178.)
Musik. Musikalische Kompositionsformen. Von S. G. Kallenberg. Bd. I: Die elementar. Tonverbindungen als Grundlage d. Harmonielehre. Bd. II: Kontrapunktik u. Formenlehre. (Bd. 412, 413.
— Geschichte der Musik. Von Dr. A. Einstein. (Bd. 438.
— Beispielsammlung zur Musikgeschichte. Von Dr. A. Einstein. (Bd. 439.
— Musikal. Romantik. Die Blütezeit d. m. R. in Deutschland. Von Dr. E. Istel. Mit 1 Silhouette. (Bd. 239.
— s. a. Haydn, Mozart, Beethoven, Oper, Orchester, Tasteninstrumente, Wagner.
Mythologie, Germanische. Von Prof. Dr. J. v. Negelein. 2. Aufl. (Bd. 95.
— siehe auch Volkssage, Deutsche.
Niederländische Malerei s. Malerei.
Novelle siehe Roman.
Oper, Die moderne. Vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1883—1914). Von Dr. E. Istel. Mit 3 Bildn. (Bd. 495.
— siehe auch Haydn, Wagner.
Orchester. D. Instrumente d. O. V. Prof. Dr. Fr. Volbach. M. 60 Abb. (Bd. 384.
— Das moderne Orchester in seiner Entwicklung. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. Mit Partiturbeisp. u. 3 Taf. (Bd. 308.
Orgel siehe Tasteninstrumente.
Ostasiat. Kunst u. ihre Einwirk. a. Europa. V. Dir. Prof. Dr. R. Graul. 49 Abb. (Bd. 87.
Personennamen, D. deutsch, V. Geh. Studienrat A. Bähnisch. 2. A. (Bd. 296.
Perspektive, Grundzüge der P. nebst Anwendungen. Von Prof. Dr. K. Doehlemann. M. 91 Fig. u. 11 Abb. (Bd. 510.
Phonetik. Einführ. in d. Ph. Wie wir sprechen. Von Dr. E. Richter. Mit 20 Abb. (Bd. 354.
Photographie, Die künstlerische. Von Dr. W. Warstat. Mit 12 Taf. (Bd. 410.
— s. auch Photographie Abt. VI.
Plastik s. Griech. Kunst, Michelangelo.
Poetik. Von Dr. R. Müller-Freienfels. (Bd. 460.
Pompeji. Eine hellenist. Stadt in Italien. Von Prof. Dr. Fr. v. Duhn. 3. Aufl. Mit zahlr. Abb. (Bd. 272.
Projektionslehre. Von Zeichenlehrer A. Schudeisky. M. Abb. (Bd. 564.
Rembrandt. Von Prof. Dr. W. Schubring. Mit 50 Abb. (Bd. 158.
Renaissancearchitektur in Italien. Von Dr. P. Frankl. 2 Bde. I. M. 12 Taf. u. 27 Textabb. II. M. Abb. (Bd. 381/382.
Rhetorik. Von Lektor Prof. Dr. E. Geißler. 2 Bde I. Richtlinien für die Kunst des Sprechens. 2. Aufl. II. Anweisungen zur Kunst der Rede. (Bd. 455/456.
— siehe auch Sprache; Stimme Abt. V.
Roman. Der französische Roman und die Novelle. Von O. Flake. (Bd. 377.
Romantik, Deutsche. V. Geh. Hofrat Prof. Dr. O. Walzel. 4. A. (Bd. 232/233.
Sage siehe Heldensage, Volkssage, Mythol.

Schiller. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. Mit 1 Bildn. 3. Aufl. (Bd. 74.)
Schillers Dramen. Von Progymnasialdirektor E. Heusermann. (Bd 493.)
Shakespeare und seine Zeit. Von weil. Prof. Dr. E. Sieper. M. 3 Abb. 2. Aufl. (Bd. 185.)
Sprache, Die Haupttypen des menschlich. Sprachbaus. Von weil. Prof. Dr. F. N. Finck. (Bd. 268.)
— **Die deutsche Sprache von heute.** Von Dr. W. Fischer. (Bd. 475.)
— **Fremdwortkunde.** Von Dr. Elise Richter. (Bd 570.)
— siehe auch Phonetik, Rhetorik; ebenso Sprache u. Stimme Abt. V.
Sprachstämme des Erdkreises. Von weil. Prof. Dr. F. N. Finck. 2. Aufl. (Bd. 267.)
Sprachwissenschaft. Von Prof. Dr. Kr. Sandfeld-Jensen. (Bd. 472.)
Stile, Die Entwicklungsgesch. d. St. in der bild. Kunst. Von Dozent Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bde. 2. Aufl. I.: V. Altertum bis zur Gotik. M. 66 Abb. II.: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 39 Abb. (Bd. 317/318.)
Sturm und Drang. Von Prof. Dr. R. Unger. (Bd. 589.)
Tasteninstrumente. Klavier, Orgel, Harmonium. V. Prof. Dr. O. Bie. (Bd. 325.)
Theater, Das, Schauspielhaus u. -kunst v. griech. Altert. bis auf d. Gegenw. V. Prof. Dr. Chr. Gaehde. 2. A. 18 Abb. (Bd 230.)
Tonkunst siehe Musik.
Tragödie s. Griech. Tragödie.
Urheberrecht siehe Abt. VI.
Volkslied, Das deutsche. Über Wesen und Werden d. deutschen Volksgesanges. Von Dr. J. W. Bruinier. 5. Aufl. (Bd. 7.)
Volksmärchen, Das deutsche V. Von Pfarrer K. Spieß. (Bd. 587.)
Volkssage, Die deutsche. Übersichtl. dargest. v. Dr. O. Böckel. 2. Aufl. (Bd. 262.)
— siehe auch Heldensage, Mythologie.
Wagner. Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Istel. Mit Bildn. (Bd. 330.)
— siehe auch Musik. Romantik u. Oper.
Zeichenkunst. Der Weg zur Z. Von Dr. E. Weber. M. 82 Abb. u. 1 Taf. (Bd. 430.)
— s. auch Perspektive, Projektionslehre.
Zeitungswesen. V. Dr. H. Diez. (Bd. 328.)

IV. Geschichte, Kulturgeschichte und Geographie.

Alpen, Die. Von H. Reishauer. Mit 26 Abb. und 2 Karten. (Bd. 276.)
Altertum, Das, im Leben der Gegenwart. V. Prov.-Schul- u. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. P. Cauer. 2. Aufl. (Bd. 356.)
Amerika. Gesch. d. Verein. Staaten v. A. V. Prof. Dr. E. Daenell. 2. A. (Bd. 147.)
Amerikaner, Die. V. R. M. Butler. Dtsch. v. Prof. Dr. Taszowski. (Bd. 319.)
— s. Volksschule u. Lehrerbild.; Technische Hochschulen, Universi. Amerikas Abt. II.
Antike Wirtschaftsgeschichte. Von Dr. O. Neurath. 2. Aufl. (Bd. 258.)
Antikes Leben nach den ägyptischen Papyri. Von Geh. Postrat Prof. Dr. Fr. Preisigke. Mit 1 Tafel. (Bd. 565.)
Arbeiterbewegung s. Soziale Bewegungen.
Australien und Neuseeland. Land, Leute und Wirtschaft. Von weil. Prof. Dr. R. Schachner. Mit 23 Abb. (Bd. 366.)
Babylonische Kultur, Die, i. Verbreit. u. i. Nachwirkungen auf d. Gegenw. V. Prof. Dr. F. C. Lehmann-Haupt. (Bd. 579.)
Baltisch. Provinzen. V. Dr. V. Tornius. 2. Aufl. M. 8 Abb. u. 2 Kartenskt. (Bd. 542.)
Bauernhaus. Kulturgeschichte des deutschen V. Von Baurat Dr.-Ing. Chr. Rauck. 2. Aufl. Mit 70 Abb. (Bd. 121.)
Bauernstand. Gesch. d. dtsch. V. V. Prof. Dr. H. Gerdes. M. 21 Abb. (Bd. 320.)
Belgien. Von Dr. P. Oßwald. 2. verbess. Aufl. M. 5 Kart. (Bd. 501.)
Bismarck und seine Zeit. Von Professor Dr. W. Valentin. Mit einem Bildn. Bismarcks. (Bd. 500.)
Brandenburg.-preuß. Gesch. Von Archivassistent Dr. Fr. Israel. 2 Bde. I. V. d. ersten Anfängen b. z. Tode König Fr. Wilhelms I. 1740. II. V. der Regier. Frdr. d. Gr. b. zum Ausbruch des Weltkrieges. (Bd. 440/441.)
Bulgarien. Von Otto Müller-Neudorf. (Bd. 597.)
Bürger im Mittelalter s. Städte.
Byzant. Charakterköpfe. V. Privatdoz. Dr. K. Dieterich. Mit 2 Bildn. (Bd. 244.)
Calvin, Johann. Von Pfarrer Dr. G. Soeder. Mit 1 Bildnis. (Bd. 247.)
Christentum u. Weltgeschichte seit der Reformation. Von Prof. D. Dr. K. Sell. 2 Bde. (Bd. 297/298.)
Deutsch siehe Bauernhaus, Bauernstand, Dorf, Feste, Frauenleben, Geschichte, Handel, Handwerk, Jahresfeste, Reich, Staat, Städte, Verfassung, Verfassungsgr., Volksstämme, -trachten, Wirtschaftsl. usw.
Deutschtum im Ausland, Das. Von Prof. Dr. R. Hoeniger. (Bd. 402.)
Dorf, Das deutsche. Von R. Mielke. 2 Aufl. Mit 51 Abb. (Bd. 192.)
Eiszeit, Die, und der vorgeschichtliche Mensch. Von Geh. Bergrat Prof. Dr. G. Steinmann. 2. Aufl. M. 24 Abbildungen. (Bd. 302.)
England u. Deutschland i. ihr. Beziehungen v. Mittelalter b. z. Gegenw. V. Prof. Dr. W. Langenbeck. (Bd. 543.)
— **Englands Weltmacht in ihrer Entwicklung vom 17. Jahrhundert bis auf unsere Tage.** V. Prof. Dr. W. Langenbeck. 2. Aufl. Mit 8 Bildn. (Bd. 174.)

Entdeckungen, Das Zeitalter der E. Von Prof. Dr. S. Günther. 3. Aufl. Mit 1 Weltkarte. (Bd. 26.)
Erde siehe Mensch u. E.
Erdkunde s. Wirtsch. Erdk., Geogr.
Europa. Vorgeschichte E.'s. Von Prof. Dr. H. Schmidt. (Bd. 571/572.)
Familienforschung. Von Dr. E. Devrient. M. 7 Abb. u. 2 Taf. (Bd. 350.)
Feste, Deutsche, u. Volksbräuche. V. Priv.-Doz. Dr. E. Fehrle. M. 30 Abb. (Bd. 518.)
Französische Geschichte. I.: Das französische Königstum. Von Prof. Dr. R. Schwemer. (Bd. 574.)
— siehe auch Napoleon, Revolution.
Frauenbewegung, Die moderne. Ein geschichtlicher Überblick. Von Dr. K. Schirmacher. 2. Aufl. (Bd. 67.)
Frauenleben, Deutsch., i. Wandel d. Jahrhunderte. Von Geh. Schulrat Dr. Ed. Otto. 2. Auflage. (Bd. 45.)
Friedrich d. Gr. V. Prof. Dr. Th. Bitterauf. 2. A. M. 2 Bild. (Bd. 246.)
Gartenkunst. Geschichte d. G. V. Baurat Dr.-Ing. Chr. Ranck. Mit 41 Abb. (Bd. 274.)
Geographie der Vorwelt (Paläogeographie). Von Priv.-Doz. Dr. E. Dacqué. Mit 21 Abb. (Bd. 619.)
Geologie siehe Abt. V.
German. Heldensage s. Heldens.
Germanische Kultur in der Urzeit. Von Geh.-Rat, Bibliotheksdir. Prof. Dr. G. Steinhausen. 3. Aufl. Mit 13 Abb. (Bd. 75.)
Geschichte, Deutsche. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte d. deutschen Einheit. Von Prof. Dr. R. Schwemer. 3 Bde. I.: Von 1800—1848. Restauration u. Revolution. 3. Aufl. (Bd. 37.) II.: Von 1848—1862. Die Reaktion u. die neue Ära. 2. Aufl. (Bd. 101.) III.: V. 1862—1871. V. Bund z. Reich. 2. Aufl. (Bd. 102.)
— der Römer s. Römer.
Griechentum. Das G. in seiner geschichtlichen Entwicklung. Von Prof. Dr. R. v. Scala. Mit 46 Abb. (Bd. 471.)
Griechische Städte. Kulturbilder aus gr. St. Von Professor Dr. E. Ziebarth. 2. A. M. 23 Abb. u. 2 Tafeln. (Bd. 131.)
Handel. Geschichte d. Welthandels. Von Realgymnasial-Dir. Prof. Dr. M. G. Schmidt. 3. Aufl. (Bd. 118.)
—**Geschichte des deutschen Handels.** Von Prof. Dr. W. Langenbeck. (Bd. 237.)
Handwerk. Das deutsche, in seiner kulturgeschichtl. Entwickl. V. Geh. Schulrat Dr. E. Otto. 4. A. M. 27 Abb. (Bd. 14.)
— siehe auch Dekorative Kunst Abt. II.
Haus. Kunstpflege in Haus u. Heimat. V. Superintendent R. Bürkner. 2. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 77.)
— s. a. Bauernhaus, Dorf; Wohnhaus Abt. VI.
Heldensage, Die germanische. Von Dr. J. W. Brunner. (Bd. 486.)
Hellenist.-röm. Religionsgeschichte s. Abt. I.
Holland siehe Städtebilder, Historische.
Japaner, Die, i. d. Weltwirtschaft. V. Prof. Dr. K. Rathgen. 2. Aufl. (Bd. 72.)
Jesuiten, Die. Eine hist. Skizze. Von Prof. Dr. H. Boehmer. 4. Aufl. (Bd. 49.)
Indien. V. Prof. S. Konow. (Bd. 614.)
Indogermanenfrage. Von Dir. Dr. R. Agahd. (Bd. 594.)
Internationale Leben, Das, der Gegenw. Von A. H. Fried. M. 1 Taf. (Bd. 226.)
Island, d. Land u. d. Volk. V. Prof. Dr. P. Herrmann. M. 9 Abb. (Bd 461.)
Kaisertum und Papsttum. Von Prof. Dr. A. Hofmeister. (Bd. 576.)
Kalender siehe Abt. V.
Kirche s. Staat u. K.
Kolonialgeschichte, Allgemeine. Von Prof. Dr. F. Keutgen. 2 Bde. (Bd. 545/546.)
Kolonien, Die deutschen. (Land u. Leute.) Von. Dr. A. Heilborn. 3. Aufl. Mit 28. Abb. u. 8 Karten. (Bd. 98.)
— **Unsere Schutzgebiete u. i. wirtschaftl. Verhältn.** Im Lichte d. Erdkunde darg. von Dr. Chr. G. Barth. (Bd. 290.)
Königstum, Französisches. Von Prof Dr. R. Schwemer (Bd 574.)
Krieg, Der, im Zeitalter des Verkehrs und der Technik. Von weil. Major A. Meyer. M. 3 Abb. u. 2 Taf. (Bd. 271.)
— **Kulturgeschichte d. Krieges.** Von Prof. Dr. K. Weule, Geh. Hofrat Prof. Dr. E. Bethe, Prof. Dr. V. Schmeidler, Prof. Dr. A. Doren, Prof. Dr. V. Herre. (Bd. 561.)
— **Der Dreißigjährige Krieg.** Von Dr. Fritz Endres. (Bd. 577.)
Kriegsschiff, Das. Seine Entstehung und Verwendg. V. Geh. Marine-Baurat a. D. E. Krieger. Mit 60 Abb. (Bd. 389.)
Kulturgeschichte d. Krieges s. Krieg.
Luther. Martin L. u. d. dtsche. Reformation. Von Prof. Dr. W. Köhler. M. 1 Bildn. Luthers. 2. Aufl. (Bd. 515.)
— s. auch Von L. zu Bismarck.
Marr. Von Dr. M. Adler. (Bd. 621.)
Mensch u. Erde. Skizzen v. den Wechselbeziehungen zw. beiden. V. weil. Geh. Rat Prof. Dr. A. Kirchhoff. 4. Aufl.
— s. a. Eiszeit; Mensch Abt. V. [(Bd. 31.)
Mexiko. Von Ferd. Frhr. v. Reitzenstein. Mit Abb. (Bd. 588.)
Mittelalter. Mittelalterl. Kulturideale. V. Prof. Dr. V. Vedel. I.: Heldenleben. II.: Ritterromantik. (Bd. 292, 293.)
— s. auch Städte u. Bürger i. M.
Moltke. V. Kaiserl. Ottoman. Major a. D. F. C. Endres. Mit 1 Bildn. (Bd. 415.)
Münze, Die, als histor. Denkmal sowie i. Bedeut. im Rechts- u. Wirtschaftsleben. Von Hofrat Prof. Dr. A. Luschin v. Ebengreuth. Mit 53 Abb. (Bd. 91.)
— s. a. Finanzwiss.; Geldwesen Abt. VI.

Mykenische Kultur, Die. Von Prof. Dr. F. C. Lehmann-Haupt. (Bd. 581.)
Mythologie s. Abt. I.
Napoleon I. Von Prof. Dr. Th. Bitterauf. 3. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 195.)
Nationalbewußtsein siehe Volk.
Naturvölker, Die geistige Kultur der N. V. Prof. Dr. K. Th. Preuß. M. 9 Abb.
— s. a. Völkerkunde, allg. [(Bd. 452.)
Neuseeland s. Australien.
Orient s. Palästina, Türkei.
Österreich. Geschichte der auswärtigen Politik Ö. im 19. Jahrh. Von R. Charmatz. 2 Bde. 2. Aufl. Bd. I: 1800 bis 1848. Bd. II: 1848—1895. Bis zum Sturze Kalnokys. (Bd. 651/652.)
— Österreichs innere Geschichte von 1848 bis 1895. Von R. Charmatz. 2 Bde. 3. Aufl. Bd. I: 1848—1895. Von der Revolution bis zum Sturze Hohenwarts. Bd. II: 1871—1895. Vom Ministerium Auersperg bis zum Sturze d. Koalitionsministeriums. (Bd. 653/654.)
— Österreichs innere und äußere Politik von 1895—1914. Von R. Charmatz. (Bd. 655.)
Ostmark s. Abt. VI.
Ostseegebiet, Das. V. Prof. Dr. G. Braun. M. 21 Abb. u. 1 mehrf. Karte. (Bd. 367.)
Palästina und seine Geschichte. Von weil. Prof. Dr. H. Frh. von Soden. 3. Aufl. Mit 2 Karten, 1 Plan u. 6 Anf. (Bd. 6.)
— P. u. s. Kultur in 5 Jahrtausenden. Nach d. neuesten Ausgrabungen u. Forschungen dargestellt von Gymn.-Oberl. Dr. P. Thomsen. 2. neubearb. Aufl. Mit 37 Abb. (Bd. 260.)
Papsttum s. Kaisertum.
Papuri s. Antikes Leben.
Polarforschung. Geschichte der Entdeckungsreisen zum Nord- u. Südpol v. d. ältest. Zeiten bis zur Gegenw. V. Prof. Dr. K. Hassert. 3. Aufl. M. 6 Kart. (Bd. 38.)
Polen. Mit einem geschichtl. Überblick über d. polnisch-ruthenische Frage. V. Prof. Dr. R. F. Kaindl. 2. Auflage. Mit 6 Karten. (Bd. 547.)
Politik. V. Dr. A. Grabowsky. (Bd. 537.)
— Umrisse der Weltpolitik. V. Prof. Dr. J. Hashagen. 3 Bde. I: 1871 bis 1907. II: 1908—1914. III: D. polit. Ereign. währ. d. Krieges. (Bd. 553/555.)
— Politische Geographie. Von Prof. Dr. E. Schöne. Mit 7 Kart. (Bd. 353.)
— Politische Hauptströmungen in Europa im 19. Jahrhundert. Von weil. Prof. Dr. K. Th. v. Heigel. 3. Aufl. (Bd. 129.)
Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Prof. Dr. Fr. v. Duhn. 3. Aufl. Mit zahlr. Abb. (Bd. 114.)
Preußische Geschichte s. Brandenb.-pr. G.
Reaktion und neue Ära s. Gesch., deutsche.
Reformation s. Calvin, Luther.
Reich, Das deutsche R. von 1871 bis zum Weltkrieg. Von Archivassistent Dr. Fr. Israel. (Bd. 575.)
Religion s. Abt. I.
Restauration und Revolution siehe Geschichte, deutsche.
Revolution, Die Französ. V. Prof. Dr. Th. Bitterauf. 2. A., M. 8 Bild. (Bd. 346.)
— R. 1848, 6 Vorträge. Von Prof. Dr. O. Weber. 2. Aufl. (Bd. 53.)
Rom. Das alte Rom. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. O. Richter. Mit Bilderanhang u. 4 Plänen. (Bd. 386.)
— Soziale Kämpfe i. alt. Rom. V. Privatdozent Dr. L. Bloch. 3. Aufl. (Bd. 22.)
— Roms Kampf um die Weltherrschaft. V. Prof. Dr. J. F. Kromayer. (Bd. 368.)
Römer. Geschichte der R. Von Prof. Dr. R. v. Scala. (Bd. 578.)
— siehe auch Hellenist.-röm. Religionsgeschichte Abt I; Pompeji Abt II.
Rußland. 2 Bde. I.: Land, Volk u. Wirtschaft. Von Syndikus Dr. Wallroth. II.: Geschichte, Staat und Kultur. Von Dr. A. Luther. (Bd. 562/563.)
Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Prof. Dr. O. Weise. 3. Aufl. Mit 37 Abb. (Bd. 4.)
— s. a. Wie ein Buch entsteht. Abt. VI.
Schutzgebiete s. Kolonien.
Schweiz, Die. Land, Volk, Staat u. Wirtschaft. Von Reg.- u. Ständerat Dr. O. Wettstein. Mit 1 Karte. (Bd. 482.)
Seekrieg s. Kriegsschiff.
Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von G. Maier. 4. Aufl. (Bd. 2.)
— s. a. Marx, Rom; Sozialism. Abt. VI.
Staat. St. u. Kirche in ihr. gegenf. Verhältnis seit d. Reformation. V. Pfarrer Dr. phil. A. Pfannkuche. (Bd. 485.)
— Der deutsche St. Von Geh. Justizrat Prof. Dr. F. v. Liszt. (Bd. 600.)
Städte, Die. Geogr. betrachtet. V. Prof. Dr. K. Hassert. M. 21 Abb. (Bd. 163.)
— Dtsche. Städte u. Bürger i. Mittelalter. V. Prof. Dr. V. Heil. 3. Aufl. Mit zahlr. Abb. u. 1 Doppeltafel. (Bd. 43.
— Historische Städtebilder aus Holland und Niederdeutschland. V. Reg.-Baum. a. D. A. Erbe. M. 59 Abb. (Bd. 117.)
— s. a. Griech. Städte, Pompeji, Rom.
Student, Der Leipziger, von 1409 bis 1909. Von Dr. W. Bruchmüller. Mit 25 Abb. (Bd. 273.)
Studententum. Geschichte d. deutschen St. Von Dr. W. Bruchmüller. (Bd. 477.)
Türkei, Die. V. Reg.-Rat V. R. Krause. Mit 2 Karten. 2. Auflage. (Bd. 469.)
Ungarn siehe Österreich.
Urzeit s. german. Kultur in der U.
Verfassung. Grundzüge der V. des Deutschen Reiches. Von Geheimrat Prof. Dr. E. Löning. 4. Aufl. (Bd. 34.)
Verfassungsrecht, Deutsches, in geschichtlicher Entwicklung. Von Prof. Dr. Ed. Hubrich. 2. Aufl. (Bd. 80.)

Volk. Vom deutschen V. zum dt. Staat. Eine Gesch. d. dt. Nationalbewußtseins. V. Prof. Dr. W. Joachimsen. (Bd. 511.)

Völkerkunde, Allgemeine. I: Das Feuer, der Nahrungserwerb, Wohnung, Schmuck und Kleidung. Von Dr. A. Heilborn. M. 54 Abb. (Bd. 487.) II: Waffen und Werkzeuge, die Industrie, Handel und Geld, die Verkehrsmittel. Von Dr. A. Heilborn. Mit 51 Abbild. (Bd. 488.) III: Die geistige Kultur der Naturvölker. Von Prof. Dr. K. Th. Preuß. Mit 9 Abbildungen. (Bd. 452.)

Volksbräuche, deutsche, siehe Feste.

Volksstämme, Die deutschen, und Landschaften. Von Prof. Dr. O. Weise. 5. völlig umgearb. Aufl. Mit Abb. i. Text u. einer Dialektkarte Deutschlands. (Bd. 16.)

Volkstrachten, Deutsche. Von Pfarrer K. Spieß. Mit 11 Abb. (Bd. 342.)

Vom Bund zum Reich siehe Geschichte.

Von Jena bis zum Wiener Kongreß. Von Prof. Dr. G. Roloff. (Bd. 465.)

Von Luther zu Bismarck. 12 Charakterbild. a. deutscher Gesch. V. Prof. Dr. O. Weber. 2 Bde. 2. Aufl. (Bd. 123/124.)

Vorgeschichte Europas. Von Prof. Dr. H. Schmidt. (Bd. 571/572.)

Weltgeschichte s. Christentum.

Welthandel s. Handel.

Weltpolitik s. Politik.

Wirtschaftliche Erdkunde. Von weil. Prof. Dr. Chr. Gruber. 2. Aufl. Bearb. von Prof. Dr. K. Dove. (Bd. 122.)

Wirtschaftsgeschichte, Antike. Von Dr. O. Neurath. 2. Auflage. (Bd. 258.)
— s. a. Antikes Leben n. d. ägypt. Papyri.

Wirtschaftsleben, Deutsches. Auf geogr. Grundlage geschildert. Von weil. Prof. Dr. Chr. Gruber. 3. Aufl. Neubearb. von Dr. H. Reinlein. (Bd. 42.)
— s. auch Abt. VI.

V. Mathematik, Naturwissenschaften und Medizin.

Aberglaube, Der, in der Medizin u. s. Gefahr f. Gesundh. u. Leben. V. Prof. Dr. D. v. Hansemann. 2. Aufl. (Bd. 83.)

Abstammungslehre u. Darwinismus. V. Dr. R. Hesse. 4. A. M. 37 Fig. (Bd. 39.)

Abstammungs- und Vererbungslehre, Experimentelle. Von Prof. Dr. E. Lehmann. Mit 26 Abb. (Bd. 379.)

Abwehrkräfte d. Körpers, Die. Einführ. i. d. Immunitätslehre. V. Prof. Dr. med. H. Kämmerer. M. 52 Abb. (Bd. 479.)

Algebra siehe Arithmetik.

Alkoholismus, Der. Von Dr. G. V. Gruber. Mit 7 Abb. (Bd. 103.)
— Seine Wirkungen u. s. Bekämpf. Hrsg. v. Zentralverb. z. Bekämpf. d. Alkoholismus in Berlin. III. Teil. (Bd. 145.) I. u. II. Teil s. Alkoholismus v. Gruber.

Anatomie d. Menschen, Die. V. Prof. Dr. K. v. Bardeleben. 6 Bde. Jeder Bd. mit zahlr. Abb. (Bd. 418/423.) I. Zellen- und Gewebelehre. Entwicklungsgeschichte. Der Körper als Ganzes. 2. Aufl. II. Das Skelett. 2. Aufl. III. Das Muskel- u. Gefäßsystem. 2. Aufl. IV. Die Eingeweide (Darm-, Atmungs-, Harn- und Geschlechtsorgane). 2. Aufl. V. Nervensystem und Sinnesorgane. VI. Statik u. Mechanik d. menschl. Körpers.
— siehe auch Wirbeltiere.

Aquarium, Das. Von E. W. Schmidt. Mit 15 Fig. (Bd. 335.)

Arbeitsleistungen des Menschen, Die. Einführ. in d. Arbeitsphysiologie. V. Prof. Dr. H. Boruttau. M. 14 Fig. (Bd. 539.)
— **Berufswahl, Begabung u. Arbeitsleistung in i. gegenf. Beziehungen.** Von W. J. Ruttmann. Mit 7 Abb. (Bd. 522.)

Arithmetik und Algebra zum Selbstunterricht. Von Prof. P. Crantz. 2 Bände. I.: Die Rechnungsarten. Gleichungen 1. Grades mit einer u. mehreren Unbekannten. Gleichungen 2. Grades. 4. Aufl. M. 9 Fig. II.: Gleichungen, Arithmet. u. geometr. Reih. Zinseszins- u. Rentenrechn. Kompl. Zahlen. Binom. Lehrsatz. 3. Aufl. M. 21 Fig. (Bd. 120, 205.)

Arzneimittel und Genußmittel. Von Prof. Dr. O. Schmiedeberg. (Bd. 363.)

Arzt, Der. Seine Stellung und Aufgaben im Kulturleben der Gegenw. Von Dr. med. M. Fürst. (Bd. 265.)

Astronomie. Probleme d. mod. A. V. Prof. Dr. S. Oppenheim. 11 Fig. (Bd. 355.)
— **Die A. in ihrer Bedeutung für das praktische Leben.** Von Prof. Dr. A. Marcuse. Mit 26 Abb. (Bd. 378.)
— siehe auch Weltall, Weltbild, Sonne, Mond, Planeten; Sternglauben Abt. I.

Atome, Molekule — A. — Weltäther. V. Prof. Dr. G. Mie. 4. A. Fig. (Bd. 58/59.)

Auge des Menschen, Das, und seine Gesundheitspflege. Von Prof. Dr. G. Abelsdorff. Mit 15 Abb. (Bd. 149.)

Auge, Das, und die Brille. Von Prof. Dr. M. v. Rohr. Mit 84 Abb. und 1 Lichtdrucktafel. (Bd. 372.)

Bakterien, Die, im Kreislauf des Stoffes in der Natur und im Haushalt des Menschen. Von Prof. Dr. E. Gutzeit. 2. Aufl. Mit Abb. (Bd. 242.)
— **Die krankheiterregenden Bakterien.** Von Privatdozent Dr. M. Loehlein. Mit 33 Abb. (Bd. 307.)
— s. a. Abwehrkräfte, Desinfektion, Pilze, Schädlinge.

Bau u. Tätigkeit d. menschl. Körpers. Einf. in die Physiologie d. Menschen. V. Prof. Dr. H. Sachs. 4. A. M. 34 Abb. (Bd. 32.)
Begabung s. Berufswahl.
Befruchtungsvorgang, Der, sein Wesen und s. Bedeutung. V. Dr. E. Teichmann. 2. Aufl. M. 9 Abb. u. 4 Doppeltaf. (Bd. 70.)
Bewegungslehre s. Mechan., Aufg. a. d. M. I.
Biochemie. Einführung in die B. Von Prof. Dr. W. Löb. Mit 12 Fig. (Bd. 352.)
Biologie, Allgemeine. Einführ. i. d. Hauptprobleme d. organ. Natur. V. Prof. Dr. H. Miehe. 2. Aufl. 52 Fig. (Bd. 130.)
— **Experimentelle.** Von Dr. C. Theiling. Mit Abb. 2 Bde. I: Experim. Zellforschung. II: Regeneration, Transplantat. und verwandte Gebiete. (Bd. 336. 337.)
— siehe a. Abstammungslehre, Befruchtungsvorgang, Fortpflanzung, Lebewesen, Organismen, Mensch und Tier, Urtiere.
Blumen. Unsere Bl. u. Pflanzen im Garten. Von Prof. Dr. U. Dammer. Mit 69 Abb. (Bd. 360.)
— **Unsf. Bl. u. Pflanzen i. Zimmer.** V. Prof. Dr. U. Dammer. 65 Abb. (Bd. 359.)
— siehe auch Garten.
Blut. Herz, Blutgefäße und Blut und ihre Erkrankungen. Von Prof. Dr. H. Rosin. Mit 18 Abb. (Bd. 312.)
Botanik. B. d. praktischen Lebens. V. Prof. Dr. P. Gisevius. M. 24 Abb. (Bd. 173.)
— siehe Blumen, Lebewesen, Pflanzen, Pilze, Schädlinge, Wald; Kolonialbotanik, Tabak Abt. VI.
Brille. Das Auge und die Br. Von Prof. Dr. M. v. Rohr. Mit 84 Abb. und 1 Lichtdrucktafel. (Bd. 372.)
Chemie. Einführung in die allg. Ch. V. Dr. B. Bavink. M. 24 Fig. (Bd. 582.)
— Einführung in die organ. Chemie: Natürl. u. künstl. Pflanzen- u. Tierstoffe. Von Dr. B. Bavink. Mit 7 Fig. (Bd. 187.)
— Einführung in die anorganische Chemie. Von Dr. B. Bavink. (Bd. 598.)
— Einführung i. d. analyt. Chemie. V. Dr. F. Rüsberg. 2 Bde. (Bd. 524. 525.)
— in Küche und Haus. Von Dr. F. Klein. 3. Aufl. (Bd. 76.)
— siehe a. Biochemie, Elektrochemie, Luft, Photoch.; Technik, Chem., Agrikulturch., Sprengstoffe Abt. VI.
Chirurgie, Die, unserer Zeit. Von Prof. Dr. J. Feßler. Mit 52 Abb. (Bd. 339.)
Darwinismus. Abstammungslehre und D. Von Prof. Dr. R. Hesse. 4. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 39.)
Desinfektion, Sterilisation und Konservierung. Von Reg.- u. Med.-Rat Dr. O. Solbrig. M. 20 Abb. i. T. (Bd. 401.)
Differential- u. Integralrechnung mit Berücksichtigung der prakt. Anwendung in der Technik. Von Dr. M. Lindow. M. 42 Fig. (Bd. 387.)
Dynamik s. Mechanik, Aufg. a. d. techn. M. 2. Bd., ebenso Thermodynamik.
Eiszeit, Die, und der vorgeschichtliche Mensch. Von Geh. Bergrat Prof. Dr. G. Steinmann. 2. Aufl. Mit 24 Abb. (Bd. 302.)
Elektrochemie. Von Prof. Dr. K. Arndt. Mit 38 Abb. (Bd. 234.)
Elektrotechnik, Grundlagen der E. Von Oberingenieur A. Rotth. 2. Aufl. Mit 74 Abb. (Bd. 391.)
Energie. D. Lehre v. d. E. V. weil. Oberlehr. A. Stein. 2. A. M. 13 Fig. (Bd. 257.)
Entwicklungsgeschichte des Menschen. Von Dr. A. Heilborn. Mit 60 Abbild. (Bd. 388.)
Erde s. Weltentstehung u. -untergang.
Ernährung und Volksnahrungsmittel. 3. Aufl. von Geh.-Rat Prof. Dr. N. Zuntz. Mit Abb. u. Taf. (Bd. 19.)
— s. auch Nahrungsmittel.
Experimentalchemie s. Luft usw.
Experimentalphysik s. Physik.
Farben s. Licht u. F.: s. a. Farben Abt. VI.
Festigkeitslehre s. Statik.
Fortpflanzung. F. und Geschlechtsunterschiede d. Menschen. Eine Einführung in die Sexualbiologie. V. Prof. Dr. H. Boruttau. M. 39 Abb. (Bd. 540.)
Garten. Der Kleine. Von Redakteur Joh. Schneider. Mit 80 Abb. (Bd. 498.)
— **Der Hausgarten.** Von Gartenarchitekt W. Schubert. Mit Abb. (Bd. 502.)
— siehe auch Blumen, Pflanzen; Gartenkunst, Gartenstadtbewegung Abt. VI.
Gebiß, Das menschl., s. Erkrank. u. Pflege.
V. Zahnarzt Fr. Jäger. 24A. (Bd. 229.)
Geisteskrankheiten. Von Geh. Medizinalrat Oberstabsarzt Dr. G. Ilberg. 2. A. (Bd. 151.)
Genußmittel siehe Arzneimittel u. Genußmittel, Kaffee, Kakao, Tabak, Tee.
Geographie s. Abt. IV.
— Mathematische G. s. Astronomie.
Geologie, Allgemeine. Von Geh. Bergrat Prof. Dr. Fr. Frech. 2. u. 3. Aufl. 6 Bände (Bd. 207/211 u. Bd. 61.)
I.: Vulkane einst und jetzt. Mit Titelbild u. 80 Abb. II.: Gebirgsbau u. Erdbeben. Mit Titelbild u. 57 Abbildgn. III.: D. Arbeit d. fließ. Wassers. 56 Abb. IV.: Die Arbeit des Ozeans. Bodenbildung und Mittelgebirgsformen. Mit 1 Titelbild und Abb. V.: Steinkohle, Wüsten und Klima der Vorzeit. Mit Titelbild u. 49 Abb. VI.: Gletscher einst u. jetzt. M. Titelb. u. 65 Abb.
— s. a. Kohlen, Salzlagerstätt. Abt. VI.
Geometrie. Analyt. G. d. Ebene z. Selbstunterricht. Von Prof. P. Crantz. Mit 55 Fig. (Bd. 504.)
— s. a. Planim., Projektionslehre, Stereometrie, Trigonometrie.
Geschlechtskrankheiten, ihr Wesen, ihre Verbreitg., Bekämpfg. u. Verhütg. V. Generalarzt Prof. Dr. W. Schumburg. 3. Aufl. M. 4 Abb. u. 1 Tafel. (Bd. 251.)

Geschlechtsunterschiede s. Fortpflanzung.
Gesundheitslehre. Acht Vorträge aus der G. Von weil. Prof. Dr. H. Buchner. 4. Aufl. v. Obermedizinalrat Prof. Dr. M. v. Gruber. Mit 26 Abb. (Bd. 1.)
— G. für Frauen. Von Prof. Dr. K. Baisch. Mit 11 Abb. (Bd. 538.)
— s. a. Abwehrkräfte, Bakterien, Leibesüb.
Graphische Darstellung, Die. V. Hofrat Prof. Dr. F. Auerbach. M. 100 Abb. (Bd. 437.)
Haushalt siehe Bakterien, Chemie, Desinfektion, Naturwissenschaften, Physik.
Haustiere. Die Stammesgeschichte unserer H. Von Prof. Dr. C. Keller. Mit 28 Fig. (Bd. 252.)
— siehe auch Kleintierzucht, Tierzüchtung Abt. VI.
Herz, Blutgefäße und Blut und ihre Erkrankungen. Von Prof. Dr. H. Rosin. Mit 18 Abb. (Bd. 312.)
Hygiene s. Schulhygiene, Stimme.
Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. E. Trömner. 2. Aufl. (Bd. 199.)
Immunitätslehre s. Abwehrkräfte d. Körp.
Infinitesimalrechnung. Einführung in die J. Von Prof. Dr. G. Kowalewski. 2. Aufl. Mit 18 Fig. (Bd. 197.)
Integralrechnung s. Differentialrechnung.
Kaffee, Tee, Kakao u. die übrig. narkotisch. Getränke. Von Prof. Dr. A. Wieler. Mit 24 Abb. u. 1 Karte. (Bd. 132.)
Kalender, Der. Von weil. Prof. Dr. W. F. Wislicenus. 2. Aufl. (Bd. 69.)
Kälte, Die. Wesen, Erzeug. u. Verwert. Von Dr. H. Alt. 45 Abb. (Bd. 311.)
Kinematographie s. Abt. VI.
Konservierung siehe Desinfektion.
Korallen u. and. gesteinbild. Tiere. V. Prof. Dr. W. May. Mit 45 Abb. (Bd. 231.)
Kosmetik. Ein kurzer Abriß der ärztlichen Verschönerungskunde. Von Dr. J. Sauder. Mit 10 Abb. im Text. (Bd. 489.)
Krankenpflege in Haus u. Beruf. V. Chefarzt Dr. M. Berg. M. Abb. (Bd. 533.)
Lebewesen. Die Beziehungen der Tiere und Pflanzen zueinander. Von weil. Prof. Dr. K. Kraepelin. 2. Aufl. M. 132 Abb. I. Der Tiere zueinander. II. Der Pflanzen zueinander u. zu d. Tier. (Bd. 426/427.)
— s. a. Biologie, Organismen, Schädlinge.
Leibesübungen, Die, und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Prof. Dr. R. Zander. 3. Aufl. Mit 19 Abb. (Bd. 13.)
— s. auch Turnen.
Licht, Das, u. d. Farben. (Einführung in die Optik.) V. Prof. Dr. L. Graetz. 4. Aufl. Mit 100 Abb. (Bd. 17.)
Luft, Wasser, Licht und Wärme. Neun Vorträge aus dem Gebiete der Experimentalchemie. Von Prof. Dr. R. Blochmann. 4. Aufl. Mit 115 Abb. (Bd. 5.)
Luftstickstoff, D., u. s. Verwertg. V. Prof. Dr. K. Kaiser. M. 13 Abb. (Bd. 313.)
Mathematik. Naturwissensch. u. M. i. klass. Altertum. Von Prof. Dr. Joh. L. Heiberg. Mit 2 Fig. (Bd. 370.)
— Praktische Mathem. V. Prof. Dr. R. Neuendorff. I. Graph. und numer. Rechnen, kaufm. Rechnen i. tägl. Leben, Wahrscheinlichkeitsrechnung. M. 62 Fig. u. 1 Tafel. II. Geometr. Konstruktionen, Perspektive, Ort-, Zeit- u. Entfernungsberechnungen. Mit Fig. (Bd. 341, 526.)
— Mathemat. Spiele. V. Dr. W. Ahrens. 3. Aufl. M. Titelb. u. 77 Fig. (Bd. 170.)
— s. a. Arithmetik, Diff.- u. Integralrechn., Geometrie, Infinitesimalrechn., Perspektive, Planim. Projektionslehre, Trigon.
Mechanik. Von Kais. Geh. Reg.-Rat A. v. Ihering. 2 Bde. I: Die Mechanik d. fest. Körper. Mit 61 Abb. II: D. Mech. d. flüss. Körper. 34 Abb. (Bd. 303, 304.)
— Aufgaben aus d. technischen Mechanik für d. Schul- u. Selbstunterr. V. Prof. R. Schmitt. I. Bewegungslehre, Statik. 156 Aufg. u. Lösungen. M. zahlr. Fig. i. T. II. Dynamik. 140 Aufg. u. Lösungen. M. zahlr. Fig. i. T.
— siehe auch Statik. (Bd. 558/559.)
Medizin s. Aberglaube in der Medizin.
Meer. Das M., s. Erforsch. u. s. Leben. Von Prof. Dr. O. Janson. 3. A. M. 40 Fig. (Bd. 30.)
Mensch u. Erde. Skizzen von den Wechselbeziehungen zwischen beiden. Von weil. Prof. Dr. A. Kirchhoff. 4. A. (Bd. 31.)
— s. auch Eiszeit, Entwicklungsgeschichte, Urzeit.
— Natur u. Mensch siehe Natur.
Menschl. Körper. Bau u. Tätigkeit d. menschl. K. Einführung in die Physiol. d. Menschen. Von Prof. Dr. H. Sachs. 4. Aufl. Mit 34 Abb. (Bd. 32.)
— s. auch Anatomie, Arbeitsleistungen, Auge, Blut, Gebiß, Herz, Fortpflanzg., Nervensystem, Physiol., Sinne, Verbild.
Mikroskop, Das. Allgemeinverständl. dargestellt. Von Prof. Dr. W. Scheffer. Mit 99 Abb. 2. Aufl. (Bd. 35.)
— s. auch Pflanzenwelt d. M.
Moleküle — Atome — Weltäther. V. Prof. Dr. G. Mie. 4. A. M. Fig. (Bd. 58/59.)
Mond, Der. Von Prof. Dr. J. Franz. Mit 34 Abb. 2. Aufl. (Bd. 90.)
Nahrungsmittel, Die, ihre Zusammensetzung, Herstellung und Prüfung. Von Dr. H. Kühl. Mit Abb. (Bd. 599.)
— s. a. Ernährung u. Volksnahrungsmitt.
Natur u. Mensch. V. Direkt. Prof. Dr. M. G. Schmidt. Mit 19 Abb. (Bd. 458.)
Naturlehre. Die Grundbegriffe der modernen N. Einführung in die Physik. Von Hofrat Prof. Dr. F. Auerbach. 4. Aufl. Mit 71 Fig. (Bd. 40.)
Naturphilosophie, Die mod. V. Privatdoz. Dr. J. M. Verweyen. (Bd. 491.)

Naturwissenschaft und Religion. R. und N. in Kampf und Frieden. Von Pfarrer Dr. A. Pfannkuche. 2. A. (Bd. 141.)
Naturwissenschaft und Technik. Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht über Wirkung der Entwicklung der N. u. T. auf das gesamte Kulturleben. V. Prof. Dr. W. Launhardt. 4. Aufl. neubearb. von Geh. Reg.-Rat M. Geitel. Mit Abbildungen. (Bd. 23.)
— N. u. Math. i. klass. Altert. V. Prof. Dr. J. L. Heiberg. 2 Fig. (Bd. 370.)
Nerven. Vom Nervensystem, sein Bau u. sein Bedeutung für Leib u. Seele im gesund. u. krank. Zustande. V. Prof. Dr. R. Sander. 2. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 48.)
— siehe auch Anatomie.
Optik. Die opt. Instrumente. V. Prof. Dr. M. v. Rohr. 2. A. M. 84 Abb. (Bd. 88.)
— s. a. Auge, Brille, Kinemat., Licht u. Farbe, Mikrosk., Spektroskopie, Strahlen.
Organismen. D. Welt d. O. In Entwickl. u. Zusammenhang dargest. V. Prof. Dr. K. Lampert. Mit 52 Abb. (Bd. 236.)
— siehe auch Lebewesen.
Paläozoologie siehe Tiere der Vorwelt.
Perspektive. Grundzüge der P. u. bst Anwendg. V. Prof. Dr. K. Doehlemann. Mit 91 Fig. u. 11 Abb. (Bd. 510.)
Pflanzen. Vermehrung u. Sexualität bei den Pfl. Von Prof. Dr. E. Küster. Mit 38 Abb. (Bd. 112.)
— Die fleischfressenden Pfl. V. Prof. Dr. A. Wagner. Mit 82 Abb. (Bd. 344.)
— Unsere Blumen u. Pfl. i. Garten. V. Prof. Dr. U. Dammer. M. 69 Abb. (Bd. 360.)
— Unsere Blumen u. Pfl. i. Zimmer. V. Prof. Dr. U. Dammer. M. 65 Abb. (Bd. 359.)
— s. auch Botanik, Garten, Lebewesen, Pilze, Schädlinge.
Pflanzenphysiologie. V. Prof. Dr. H. Molisch. Mit 63 Fig. (Bd. 569.)
Pflanzenwelt des Mikroskops, Die. Von Lehr. E. Reukauf. 100 Abb. (Bd. 181.)
Photochemie. Von Prof. Dr. G. Kümmell. Mit 23 Abb. (Bd. 227.)
Photographie s. Abt. VI.
Physik. Werdegang d. mod. Ph. V. Oberl. Dr. H. Keller. M. 13 Fig. (Bd. 343.)
— Experimentalphysik. Von Prof. Dr. R. Börnstein. M. 90 Abb. (Bd. 371.)
— Physik in Küche und Haus. Von Prof. H. Speitkamp. M. 51 Abb. (Bd. 478.)
— Die großen Physiker und ihre Leistungen. Von Prof. Dr. F. A. Schulze. 2. Aufl. Mit 7 Tafeln. (Bd. 324.)
— s. a. Energie, Naturlehre, Optik, Relativitätstheorie, Wärme; ebenso Elektrotechnik Abt. VI.
Physiologie des Menschen. Von Privatdoz. Dr. A. Lipschütz. 4 Bde. I: Allgem. Physiologie II: Physiologie d. Stoffwechsels. III: Ph. d. Atmung, d. Kreislaufs u. d. Ausscheidung. IV: Ph. der Bewegungen und der Empfindungen. (Bd. 527—530.)
Physiologie siehe auch Arbeitsleistungen, Menschl. Körper, Pflanzenphysiologie.
Pilze, Die. Von Dr. A. Eichinger. Mit — s. a. Bakterien. [64 Abb. (Bd. 334.)
Planeten, Die. Von weil. Prof. Dr. B. Peter. Mit 18 Fig. (Bd. 240.)
Planimetrie z. Selbstunterricht. V. Prof. P. Crantz. Mit 99 Fig. (Bd. 340.)
Praktische Mathematik s. Mathematik.
Projektionslehre. Die rechtwinklige Parallelprojektion und ihre Anwend. auf die Darstell. techn. Gebilde nebst Anhang über die schiefwinklige Parallelprojektion in kurzer leichtfaßlicher Darstellung für Selbstunterr. u. Schulgebr. V. Zeichenl. A. Schudeisky. M. Fig. (Bd. 564.)
Radium und Radioaktivität. Von Dr. M. Centnerszwer. M. 33 Abb. (Bd. 405.)
Rechenmaschinen, Die, und das Maschinenrechnen. Von Reg.-Rat Dipl.-Ing. K. Lenz. Mit 43 Abb. (Bd. 490.)
Relativitätstheorie. Von Dr. W. Bloch. (Bd. 618.)
Röntgenstrahlen, D. R. u. ihre Anwendg. V. Dr. med. G. Bucky. M. Abb. (Bd. 556.)
Säugling, Der. s. Ernährung u. s. Pflege.
V. Dr. W. Kaupe. M. 17 Abb. (Bd. 154.)
Schachspiel, Das, und seine strategischen Prinzipien. Von Dr. M. Lange. 2. Aufl. Mit 2 Bildn., 1 Schachbrettafel u. 43 Darst. v. Übungsbeispiel. (Bd. 281.)
Schädlinge im Tier- und Pflanzenreich und ihre Bekämpfung. Von Prof. Dr. K. Eckstein. 3. Aufl. M. Fig. (Bd. 18.)
Schulhygiene. Von Prof. Dr. L. Burgerstein. 3. Aufl. Mit 43 Fig. (Bd. 96.)
Sexualbiologie s. Fortpflanzung, Pflanzen.
Sexualethik. V. Prof. Dr. H. E. Timerding. (Bd. 592.)
Sinne d. Mensch., D. Sinnesorgane und Sinnesempfindungen. V. Prof. Dr. J. K. Kreibig. 3. A. M. 30 A. (Bd. 27.)
Sonne, Die. Von Dr. A. Krause. Mit 64 Abb. (Bd. 357.)
Spektroskopie. Von Dr. L. Grebe. Mit 62 Abb. (Bd. 284.)
Spiel siehe mathem. Spiele, Schachspiel.
Sprache. Entwicklung der Spr. und Heilung ihrer Gebrechen bei Normalen, Schwachsinnigen und Schwerhörigen. V. Lehrer K. Nickel. (Bd. 586.)
— siehe auch Rhetorik, Sprache Abt. III.
Statik. Mit Einschluß der Festigkeitslehre. V. Baugewerkschuldirektor Reg.-Baum. A. Schau. Mit 149 Fig. i. T. (Bd. 497.)
— siehe auch Mechanik.
Sterilisation siehe Desinfektion.
Stickstoff s. Luftstickstoff.
Stimme. Die menschliche St. und ihr Hygiene. Von Prof. Dr. B. H. Gerber. 2. Aufl. Mit 20 Abb. (Bd. 136.)
Strahlen, Sichtbare u. unsichtb. V. Prof. Dr. R. Börnstein und Prof. Dr. W. Marckwald. 2. A. M. 85 Abb. (Bd. 64.)
— s. auch Optik, Röntgenstrahlen.

Suggestion. Hypnotismus und Suggestion. V. Dr. E. Trömner. 2. Aufl. (Bd. 199.)

Süßwasser-Plankton, Das. V. weil. Prof. Dr. O. Zacharias. 2. A. 57 Abb. (Bd. 156.)

Thermodynamik s. Abt. VI.

Tiere. T. der Vorwelt. Von Prof. Dr. O. Abel. Mit 31 Abb. (Bd. 399.)

— **Fortpflanzung der T.** V. Prof. Dr. R. Goldschmidt. M. 77 Abb. (Bd. 253.)

— **Tierkunde. Eine Einführung in die Zoologie.** V. weil. Privatdozent Dr. K. Hennings. Mit 34 Abb. (Bd. 142.)

— **Lebensbedingungen und Verbreitung der Tiere.** V. weil. Prof. Dr. O. Maas. Mit 11 Karten und Abb. (Bd. 139.)

— **Zwiegestalt der Geschlechter in der Tierwelt (Dimorphismus).** Von Dr. Fr. Knauer. Mit 37 Fig. (Bd. 148.)

— s. auch Aquarium, Bakterien, Haustiere, Korallen, Krebs, Lebewesen, Schädlinge, Urtiere, Vogelleben, Vogelzug, Wirbeltiere.

Tierzucht siehe Abt. VI: Kleintierzucht, Tierzüchtung.

Trigonometrie, Ebene, z. Selbstunterr. V. Prof. P. Crantz. M. 50 Fig. (Bd. 431.)

Tuberkulose, Die, Wesen, Verbreitung, Ursache, Verhütung und Heilung. Von Generalarzt Prof. Dr. W. Schumburg. 2. Aufl. M. 1 Taf. u. 8 Fig. (Bd. 47.)

Turnen, Das. Von Oberl. F. Eckardt.

— s. auch Leibesübungen. [(Bd. 583.)

Urtiere, Die. Einführung i. d. Wissenschaft vom Leben. Von Prof. Dr. R. Goldschmidt. 2. A. M. 44 Abb. (Bd. 160.)

Urzeit. Der Mensch d. U. Vier Vorlesung. aus der Entwicklungsgeschichte des Menschengeschlechts. Von Dr. A. Heilborn. 2. Aufl. Mit zahlr. Abb. (Bd. 62.)

Verbildungen, Körperliche, im Kindesalter u. ihre Verhütung. Von Dr. M. David. Mit 26 Abb. (Bd. 321.)

Vererbung. Exp. Abstammgs.- u. V.-Lehre. Von Prof. Dr. E. Lehmann. Mit 20 Abbildungen. (Bd. 379.)

— **Geistige Veranlagung u. V.** Von Dr. phil. et med. G. Sommer. (Bd. 512.)

Vogelleben, Deutsches. Von Prof. Dr. A. Voigt. (Bd. 221.)

Vogelzug und Vogelschutz. Von Dr. W. R. Eckardt. Mit 6 Abb. (Bd. 218.)

Volksnahrungsmittel siehe Ernährung u. V.

Wald, Der deutsche. V. Prof. Dr. H. Hausrath. 2. Aufl. M. Bilderanh. u. 2. Karten.

— siehe auch Holz Abt. VI. [(Bd. 153.)

Wärme, Die Lehre v. d. W. V. Prof. Dr. R. Börnstein. M. 33 Abb. (Bd. 172.)

— s. a. Luft, Wärmekraftmasch., Wärmelehre, techn., Thermodynamik Abt. VI.

Wasser, Das. Von Geh. Reg.-Rat Dr. O. Anselmino. Mit 44 Abb. (Bd. 291.)

Weidwerk, Deutsches. V. Forstmstr. G. Frhr. v. Nordenflycht. M. Titelb. (Bd. 436.)

Weltall. Der Bau des W. V. Prof. Dr. J. Scheiner. 4. A. M. 26 Fig. (Bd. 24.)

Weltäther siehe Molekülе.

Weltbild. Das astronomische W. im Wandel der Zeit. Von Prof. Dr. S. Oppenheim. 2. Aufl. Mit 24 Abb. (Bd. 110.)

— siehe auch Astronomie.

Weltentstehung. Entstehung d. W. u. d. Erde nach Sage u. Wissensch. V. Prof. Dr. M. B. Weinstein. 2. Aufl. (Bd. 223.)

Weltuntergang. Untergang der Welt und der Erde nach Sage und Wissenschaft. V. Prof. Dr. M. B. Weinstein. (Bd. 470.)

Wetter, Gut und schlecht. Von Dr. R. Hennig. Mit 46 Abb. (Bd. 349.)

— **Einführung in die Wetterkunde.** Von Prof. Dr. L. Weber. 2. Aufl. Mit 28 Fig. u. 3 Taf. (Bd. 55.)

Wirbeltiere. Vergleichende Anatomie der Sinnesorgane der W. Von Prof. Dr. W. Lubosch. Mit 107 Abb. (Bd. 282.)

Zahnheilkunde siehe Gebiß.

Zellen- und Gewebelehre siehe Anatomie des Menschen, Biologie.

VI. Recht, Wirtschaft und Technik.

Agrikulturchemie. Von Dr. P. Krische. Mit 21 Abb. (Bd. 314.)

Alkoholismus, Der. Von Dr. G. B. Gruber. Mit 7 Abb. (Bd. 103.)

— **Seine Wirkungen u. seine Bekämpfung.** Hrsg. v. Zentralverband z. Bekämpfung d. A. in Berlin. III. Teil. (Bd. 145.) (I. u. II. Teil s. Alkoholismus v. Gruber.)

Amerika. Aus dem amerik. Wirtschaftsleben. Von Prof. J. L. Laughlin. Mit 9 graphisch. Darstellung. (Bd. 127.)

Angestellte siehe Kaufmännische A.

Antike Wirtschaftsgeschichte. Von Dr. O. Neurath. 2. Aufl. (Bd. 258.)

— siehe auch Antikes Leben Abt. IV.

Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung. Von Prof. O. v. Zwiedineck-Südenhorst. 2. Aufl. (Bd. 78.)

— siehe auch soziale Bewegungen.

Arbeitsleistungen des Menschen, Die. Einführ. in d. Arbeitsphysiologie. V. Prof. Dr. H. Boruttau. M. 14 Fig. (Bd. 539.)

— **Berufswahl, Begabung u. A. in ihren gegenseitigen Beziehungen.** Von W. J. Ruttmann. Mit 7 Abb. (Bd. 522.)

Arzneimittel und Genußmittel. Von Prof. Dr O. Schmiedeberg. (Bd. 363.)

Arzt, Der. Seine Stellung und Aufgaben im Kulturleben der Gegenw. Von Dr. med. M. Fürst. (Bd. 265.)

Automobil, Das. Eine Einf. in d. Bau d. heut. Personen-Kraftwagens. V. Ob.-Ing. K. Blau. 3. Aufl. M. 98 Abb. u. Titelbild. (Bd. 166.)

Bahnen s. Eisenbahnen, Klein- u. Straßenbahnen, Verkehrsentwicklung.

Baukunde. Der Eisenbetonbau. V. Dipl.-Ing. E. Haimovici. 81 Abb. (Bd. 275.)

— siehe auch Städtebau.

Baukunst siehe Abt. III.

Beleuchtungswesen, Das moderne. Von Dr. H. Lux. Mit 54 Abb. (Bd. 433.)

Bergbau. V. Bergreferendar F. W. Wedding. (Bd. 467.)

Bewegungslehre s. Mechan., Aufg. a. d. M.

Bierbrauerei. Von Dr. A. Bau. Mit 47 Abb. (Bd. 333.)

Bilanz s. Buchhaltung u. B.

Blumen. Unsere Bl. und Pflanzen im Garten. Von Prof. Dr. U. Dammer. Mit 69 Abb. (Bd. 360.)

— Unsere Bl. u. Pfl. i. Zimmer. V. Prof. Dr. U. Dammer. M. 65 Abb. (Bd. 359.)

— siehe auch Garten.

Brauerei s. Bierbrauerei.

Buch. Wie ein B. entsteht. V. Prof. A. W. Unger. 4. Aufl. Mit 8 Taf. u. 26 Abb. im Text. (Bd. 175.)

— s. a. Schrift- u. Buchwesen Abt. IV.

Buchhaltung u. Bilanz, Kaufm., und ihre Beziehungen z. buchhalter. Organisation, Kontrolle u. Statistik. V. Dr. P. Gerstner. M. 4 schemat. Darstell. (Bd. 507.)

Chemie in Küche und Haus. Von Dr. J. Klein. 3. Aufl. (Bd. 76.)

— s. auch Agrikulturchemie, Elektrochemie, Farben, Sprengstoffe, Technik; ferner Chemie Abt. V.

Dampfkessel siehe Feuerungsanlagen.

Dampfmaschine, Die. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 2 Bde. I: Wirkungsweise des Dampfes in Kessel und Maschine. 3. Aufl. Mit 45 Abb. (Bd. 393.) II: Ihre Gestaltung und ihre Verwendung. Mit 95 Abb. u. 1 Taf. (Bd. 394.)

Desinfektion, Sterilisation und Konservierung. Von Reg.- und Med.-Rat Dr. O. Solbrig. Mit 20 Abb. (Bd. 401.)

Deutsch siehe Handel, Handwerk, Landwirtschaft, Reich, Reichsversicherung, Schiffahrt, Verfassung, Weidwerk, Wirtschaftsleben, Zivilprozeßrecht.

Drähte und Kabel, ihre Anfertigung und Anwend. in d. Elektrotechnik. V. Telegr.-Insp. H. Brick. M. 43 Abb. (Bd. 285.)

Dynamit s. Mechanik, Aufg. a. d. M. 2. Bd., ebenso Thermodynamik.

Eisenbahnwesen, Das. Von Eisenbahnbau- u. Betriebsinsp. a. D. Biedermann. 2. Aufl. Mit 56 Abb. (Bd. 144.)

Eisenbetonbau. Von Dipl.-Ing. E. Haimovici. Mit 81 Abb. (Bd. 275.)

Eisenhüttenwesen. V. weil. Geh. Bergr. Prof. Dr. H. Wedding. 5. Aufl. v. Bergref. F. W. Wedding. M. Fig. (Bd. 20.)

Elektrische Kraftübertragung, Die. V. Ing. P. Köhn. Mit 137 Abb. (Bd. 424.)

Elektrochemie. Von Prof. Dr. K. Arndt. Mit 38 Abb. (Bd. 234.)

Elektrotechnik. Grundlagen der E. Von Obering. A. Rotth. 2. Aufl. Mit 74 Abb. (Bd. 391.)

— s. auch Drähte u. Kabel, Telegraphie.

Erbrecht. Testamentserrichtung und E. Von Prof. Dr. F. Leonhard. (Bd. 429.)

Ernähr. u. Volksnahrungsmittel s. Abt. V.

Farben u. Farbstoffe. I. Erzeug. u. Verwend. V. Dr. A. Zart. 31 Abb. (Bd. 483.)

— siehe auch Licht Abt. V.

Fernsprechtechnik s. Telegraphie.

Feuerungsanlagen, Industr., u. Dampfkessel. V. Ing. J. E. Mayer. 88 Abb. (Bd. 348.)

Finanzwissenschaft. Von Prof. Dr. S. V. Altmann. 2 Bde. 2. Aufl. I. Allg. Teil. II. Besond. Teil. (Bd. 549—550.)

— siehe auch Geldwesen.

Frauenarbeit. Ein Problem d. Kapitalism. V. Prof. Dr. R. Wilbrandt. (Bd. 106.)

— siehe auch Frauenbewegung Abt. IV.

Friedensbewegung, Die moderne. Von A. H. Fried. (Bd. 157.)

Funkentelegraphie siehe Telegraphie.

Fürsorge s. Krgsbeschädigtenf.; Jgdf. Abt. II.

Garten. Der Kleingarten. V. Redakt. Joh. Schneider. Mit 80 Abb. (Bd. 498.)

— Der Hausgarten. Von Gartenarchitekt W. Schubert. Mit Abb. (Bd. 502.)

— siehe auch Blumen.

Gartenkunst. Gesch. d. G. V. Baurat Dr.-Ing. Chr. Rand. M. 41 Abb. (Bd. 274.)

Gartenstadtbewegung, Die. Von Generalsekretär H. Kampffmeyer. 2. Aufl. Mit 43 Abb. (Bd. 259.)

Gefängniswesen s. Verbrechen.

Geldwesen, Zahlungsverkehr und Vermögensverwalt. V. G. Maier. (Bd. 398.)

— s. a. Finanzwissensch.; Münze Abt. IV.

Genußmittel siehe Arzneimittel und Genußmittel, Kaffee, Tabak.

Getränke siehe Kaffee, Tee, Kakao.

Gewerblicher Rechtsschutz i. Deutschland. V. Patentanw. B. Tolksdorf. (Bd. 138.)

— siehe auch Urheberrecht.

Graphische Darstell., Die. V. Hofrat Prof. Dr. F. Auerbach. M. 100 Abb. (Bd. 437.)

Handel. Geschichte d. Welth. Von Direktor Prof. Dr. M. G. Schmidt. 3. Aufl. (Bd. 118.)

— Geschichte des deutschen Handels. Von Prof. Dr. W. Langenbeck. (Bd. 237.)

Handfeuerwaffen, Die. Entwickl. u. Techn. V. Major R. Weiß. 69 Abb. (Bd. 364.)

Handwerk, D. deutsche, in s. kulturgeschichtl. Entwicklg. V. Geh. Schulr. Dr. E. Otto. 4. Aufl. M. 33 Abb. (Bd. 14.)

— s. auch Klempnergewerbe.

Haushalt s. Bakterien, Chemie, Desinfekt., Garten, Jurisprud., Physik; Nahrungsmittel Abt. IV.

Häuserbau siehe Baukunde, Beleuchtungswesen, Heizung und Lüftung.

Hebezeuge. Hilfsmittel zum Heben fester, flüssiger und gasf. Körper. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 2. Aufl. M. zahlr. Abb. (Bd. 196.)

Heizung und Lüftung. Von Ingenieur J. E. Mayer. Mit 40 Abb. (Bd. 241.)

Holz. Das H., seine Bearbeitung u. seine Verwendg. V. Insp. F. Großmann. Mit 39 Originalabb. i. T. (Bd. 473.)

Hotelwesen. Das. Von P. Damm-Etienne. Mit 30 Abb. (Bd. 331.)

Hüttenwesen siehe Eisenhüttenwesen.

Japaner, Die, i. d. Weltwirtschaft. V. Prof. Dr. K. Rathgen. 2. Aufl. (Bd. 72.)

Immunitätslehre s. Abwehrkräfte Abt. V.

Ingenieurtechnik. Schöpfungen d. J. der Neuzeit. Von Geh. Regierungsrat M. Geitel. Mit 32 Abb. (Bd. 28.)

Installateurgewerbe s. Klempnergew.

Instrumente siehe Optische J.

Jurisprudenz i. häusl. Leben. F. Familie und Haushalt. V. Rechtsanw. P. Bienengräber. 2 Bde. (Bd. 219, 220.)
— siehe auch Miete.

Kabel s. Drähte und K.

Kaffee, Tee, Kakao u. d. übrigen narkot. Getränke. Von Prof. Dr. A. Wieler. Mit 24 Abb. u. 1 Karte. (Bd. 132.)

Kälte, Die, ihr Wesen, ihre Erzeugung und Verwertung. Von Dr. H. Alt. Mit 45 Abb. (Bd. 311.)

Kaufmann. Das Recht des K. V. Justizrat Dr. M. Strauß. (Bd. 409.)

Kaufmännische Angestellte. D. Recht d. k. A. Von Justizrat Dr. M. Strauß. (Bd. 361.)

Kinematographie. V. Dr. H. Lehmann. Mit 69 Abb. (Bd. 358.)

Klein- u. Straßenbahnen. V. Oberlehrer A. Liebmann. M. 85 Abb. (Bd. 322.)

Kleintierzucht. Von Redakteur Joh. Schneider. Mit 29 Fig. im Text u. 28 auf Tafeln. (Bd. 604.)
— siehe auch Tierzüchtung.

Klempner- und Installateurgewerbe, Das. Von Dr. O. Kallenberg. (Bd. 615.)

Kohlen, Unsere. V. Bergass. P. Kukuk. Mit 60 Abb. u. 3 Taf. (Bd. 396.)

Kolonialbotanik. Von Prof. Dr. F. Tobler Mit 21 Abb. (Bd. 184.)

Kolonisation, Innere. Von A. Buenning. (Bd. 261.)

Konservierung siehe Desinfektion.

Konsumgenossenschaft, Die. Von Prof. Dr. F. Staudinger. (Bd. 222.)
— s. auch Mittelstandsbewegung, Wirtschaftliche Organisationen.

Kraftanlagen siehe Feuerungsanlagen und Dampfkessel, Dampfmaschine, Wärmekraftmaschine, Wasserkraftmaschine.

Kraftübertragung. Die elektrische. Von Ing. P. Köhn. Mit 137 Abb. (Bd. 424.)

Krankenpflege in Haus u. Beruf V. Chefarzt Dr. M. Berg. M. Abb. (Bd. 533.)

Krieg. Kulturgeschichte d. K. V. Prof. Dr. K. Weule, Geh. Hofrat Prof. Dr. E. Bethe, Prof. Dr. B. Schmeidler, Prof. Dr. A. Doren, Prof. D. P. Herre. (Bd. 561.)

Kriegsbeschädigtenfürs. In Verbindg. m. Med.-Rat Dr. Rebentisch, Gewerbeschuldir. H. Back, Dir. d. Städt. Arbeitsamts Dr. P. Schlotter hrsg. von Dr. S. Kraus, Leiter d. Städt. Fürsorgeamts für Kriegshinterbliebene in Frankfurt a. M. (Bd. 523.)

Kriegsschiff, Das. Seine Entstehung und Verwend. V. Geh. Marinebaurat a. D. E. Krieger. Mit 60 Abb. (Bd. 389.)

Kriminalistik, Moderne. Von Amtsrichter Dr. A. Hellwig. M. 18 Abb. (Bd. 476.)
— s. a. Verbrechen, Verbrecher.

Küche siehe Chemie in Küche und Haus.

Kulturgeschichte des Krieges siehe Krieg.

Landwirtschaft, D. deutsche. V. Dr. W. Claaßen. 2. Aufl. Mit 1 Karte. (Bd. 215.)
— s. auch Agrikulturchemie, Kleintierzucht, Luftstickstoff, Tierzüchtung; Haustiere, Tierkunde Abt. V.

Landwirtschaftliche Maschinenkunde. Von Prof. Dr. G. Fischer. Mit 62 Abbild. (Bd. 316.)

Luftfahrt, Die, ihre wissenschaftlichen Grundlagen und ihre technische Entwicklung. Von Dr. R. Nimführ. 3. Aufl. v. Dr. Fr. Huth. M. 60 Abb. (Bd. 300.)

Luftstickstoff. Der, u. s. Verw. V. Prof. Dr. K. Kaiser. M. 13 Abb. (Bd. 313.)

Lüftung. Heizung und L. Von Ingenieur J. E. Mayer. Mit 40 Abb. (Bd. 241.)

Marx. Von Dr. M. Adler. (Bd. 621.)
— s. auch Sozialismus.

Maschinen s. Hebezeuge. Dampfmaschine, Landwirtsch. Maschinenkunde. Wärmekraftmasch., Wasserkraftmasch.

Maschinenelemente. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 2. A. M. 175 Abb. (Bd. 301.)

Maße und Messen. Von Dr. W. Block. Mit 34 Abb. (Bd. 385.)

Mechanik. Von Kais. Geh. Reg.-Rat A. v. Ihering. I: Die Mechanik d. festen Körper. M. 61 Abb. II: Die Mechanik d. flüss. K. M. 34 Abb. (Bd. 303/304.)
— **Aufgaben** aus der technischen M. f. d. Schul- u. Selbstunterr. V. Prof. R. Schmitt. M. zahlr. Fig. I. Bewegungsl., Statik. 156 Aufg. u. Lösungen. II. Dynam. 140 A. u. Lös. (Bd. 558/559.)

Messen siehe Maße und Messen.

Metalle, Die. Von Prof. Dr. K. Scheid. 3. Aufl. Mit 11 Abb. (Bd. 29.)

Miete, Die, nach dem BGB. Von Justizrat Dr. M. Strauß. (Bd. 194.)

Mikroskop, Das. Gemeinverständlich dargestellt von Prof. Dr. W. Scheffer. 2. Aufl. Mit 99 Abb. (Bd. 35.)

Milch, Die, und ihre Produkte. Von Dr. A. Reitz. Mit 16 Abb. (Bd. 362.)

Mittelstandsbewegung, Die moderne. Von Dr. L. Müffelmann. (Bd. 417.)
— siehe Konsumgenoss., Wirtschaftl. Org.

Nahrungsmittel s. Abt. V.

Naturwissenschaften und Technik, Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht über Wirkungen d. N. u. T. auf das gesamte Kulturleben. Von Prof. Dr. W. Launhardt. 3. Aufl. M. 16 Abb. (Bd. 23.)

Nautik. V. Dr. J. Möller. 50 Fig. (Bd. 255.)

Optischen Instrumente, Die. Von Prof. Dr. M. v. Rohr. 2. Aufl. Mit 84 Abb. (Bd. 88.)

Organisationen, Die wirtschaftlichen. Von Privatdoz. Dr. E. Lederer. (Bd. 428.)

Ostmark, Die. Eine Einführung in die Probleme ihrer Wirtschaftsgesch. Hrsg. von Prof. W. Mitscherlich. (Bd. 351.)

Patente u. Patentrecht s. Gewerbl. Rechtssch.

Perpetuum mobile, Das. V. Dr. Fr. Ichak. Mit 38 Abb. (Bd. 462.)

Photochemie. Von Prof. Dr. G. Kümmell. Mit 23 Abb (Bd. 227.)

Photographie, Die, ihre wissenschaftlichen Grundlagen u. i. Anwendung. V. Dr. O. Prelinger. Mit 65 Abb. (Bd. 414.)
— **Die künstlerische Photographie.** Von Dr. W. Warstat. M. 12 Tafeln. (Bd. 410.)
— **Angewandte Liebhaber-Photographie, ihre Technik und ihr Arbeitsfeld.** Von Dr. W. Warstat. Mit Abb. (Bd. 535.)

Physik in Küche und Haus. Von Prof. Dr. H. Speitkamp. M. 51 Abb. (Bd. 478.)
— siehe auch Physik in Abt. V.

Postwesen, Das. Entwicklung und Bedeutg. Von Postrat F. Bruns. (Bd. 165.)

Rechenmaschinen, Die, und das Maschinenrechnen. Von Reg.-Rat Dipl.-Ing. K. Lenz. Mit 43 Abb. (Bd. 490.)

Recht siehe Eherecht, Erbrecht, Gewerbl. Rechtsschutz, Jurispr., Kaufm., Kaufm. Angest., Urheberr., Verbrechen, Kriminalistik, Verfassgsr., Wahlr., Zivilprozeßr.

Rechtsprobleme, Moderne. V. Geh. Justizr. Prof. Dr. J. Kohler. 3. Aufl. (Bd. 128.)

Reichsversicherung, Die. Von Landesrat H. Seelmann. (Bd. 380.)

Salzlagerstätten, Die deutschen. Von Dr. C. Riemann. Mit 27 Abb. (Bd. 407.)
— siehe auch Geologie Abt. V.

Schiffahrt, Deutsche, u. Schiffahrtspol. d. Gegnw. V. Prof. Dr. K. Thieß. (Bd. 169.)

Schiffbau siehe Kriegsschiff.

Schmuckst., Die, u. d. Schmucksteinindustr. V. Dr. A. Eppler. M. 64 Abb. (Bd. 376.)

Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von G. Maier. 4. Aufl. (Bd. 2.)
— s. a. Arbeiterschutz u. Arbeiterversicher.

Sozialismus, Gesch. der sozialist. Ideen i. 19. Jrh. V. Privatdoz. Dr. Fr. Muckle. 2. A. I: Dokration. Soz. II: Proudhon u. d. entwicklungsgeschichtl. Soz. (Bd. 269, 270.)
— siehe auch Marx; Rom, soziale Kämpfe i. alten R. Abt. IV.

Spinnerei. Von Dir. Prof. M. Lehmann. Mit 35 Abb. (Bd. 338.)

Sprengstoffe, Die, ihre Chemie u. Technologie. Von Prof. Dr. R. Biedermann. 2. Aufl. M. 12 Fig. (Bd. 286.)

Staat siehe Abt. IV.

Statik. Mit Einschluß der Festigkeitslehre. Von Reg.-Baum. Baugewerkschuldirekt. A. Schau. M. 149 Fig. i. T. (Bd. 497.)
— siehe auch Mechanik, Aufg. a. d. M. I.

Statistik. Von Professor Dr. S. Schott. (Bd. 442.)

Strafe und Verbrechen. Geschichte u. Organis. d. Gefängniswesens. V. Strafanstaltsdir. Dr. med. P. Pollitz. (Bd. 323.)

Straßenbahnen, Die Klein- u. Straßenb. Von Oberingenieur a. D. Oberlehrer A. Liebmann. M. 82 Abb. (Bd. 322.)

Tabak, Der, Anbau, Handel u. Verarbeit. V. Jac. Wolf. M. 17 Abb. (Bd. 416.)

Technik, Die chemische. Von Dr. A. Müller. Mit 24 Abb. (Bd. 191.)
— s. a. Elektrotechnik, Naturwiss. u. T.

Technologie siehe Sprengstoffe.

Tee siehe Kaffee.

Telegraphie, Die, i. i. Entwicklg. u. Bedeutg. V. Postrat J. Bruns. M. Fig. (Bd. 183.)
— **Telegraphen- und Fernsprechtechnik in ihrer Entwicklung.** V. Oberpost-Insp. H. Brick. 2. A. Mit 64 Abb (Bd. 235.)
— **Die Funkentelegr.** V. Telegr.-Insp. H. Thurn. M. 51 Abb. 4. A (Bd. 167.)
— siehe auch Drähte und Kabel.

Testamentserrichtung und Erbrecht. Von Prof. Dr. F. Leonhard. (Bd. 429.)

Thermodynamik, Aufgaben aus d. T. V. Geh. Bergrat Prof. Dr. R. Vater.
— siehe auch Wärmelehre. [(Bd. 596.)

Tierzüchtung. Von Dr. G. Wilsdorf. Mit 30 Abb. auf 12 Tafeln. (Bd. 369.)
— siehe auch Kleintierzucht.

Uhr, Die. Grundlagen und Technik der Zeitmessung. Von Prof. Dr.-Ing. H. Bock. 2., umgearb. Aufl. Mit 49 Abb. (Bd. 216.)

Urheberrecht, Das Recht an Schrift- und Kunstwerken. Von Rechtsanw. Dr. R. Mothes. (Bd. 435.)
— siehe auch gewerblich. Rechtsschutz.

Verbrechen, Strafe und V. Geschichte u. Organisation d. Gefängniswesens. V. Strafanst.-Dir. Dr. med. V. Pollitz. (Bd. 323.)

— **Verbrechen und Aberglaube.** Skizzen aus der volkskundlichen Kriminalistik. V. Amtsrichter Dr. A. Hellwig. (Bd. 212.)

— **Moderne Kriminalistik.** V. Amtsrichter Dr. A. Hellwig. M. 18 Abb. (Bd. 476.)

Verbrecher. Die Psychologie des V. (Kriminalpsych.) V. Strafanstaltsdir. Dr. med. V. Pollitz. 2. A. M. 5 Diagr. (Bd. 248.)

— s. a. Handschriftenbeurt. Abt. I.

Verfassg. Grundz. d. V. d. Deutsch. Reiches. V. Geheimrat Prof. Dr. E. Loening. 4. Aufl. (Bd. 34.)

Verfassg. und Verwaltung der deutschen Städte. Von Dr. Matth. Schmid. (Bd. 466.)

— **Deutsch. Verfassgsr. i. geschichtl. Entwickl.** V. Vr. Dr. E. Hubrich. 2. A. (Bd. 80.)

Verkehrsentwicklung i. Deutschl. 1800 b. z. Gw. V. Prof. Dr. W. Lotz. 3. A. (Bd. 15.)

Versicherungswesen. Grundzüge des V. V. Prof. Dr. A. Manes. 2. A. (Bd. 105)

— s. a. Arbeiterschutz, Reichsversicherung.

Volksnahrungsmittel s. Ernähr. u. V. Abt. V.

Waffentechnik siehe Handfeuerwaffen.

Wahlrecht, Das. Von Reg.-Rat Dr. O. Poensgen. (Bd. 249.)

Wald, Der deutsche. V. Prof. Dr. Hausrath. 2. Aufl. Bilderanh. u. Kart. (Bd. 153.)

Wärmekraftmaschinen, Die neueren. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 2 Bde. I: Einführung in die Theorie u. d. Bau d. Gasmaschin. 4. A. M. 42 Abb. (Bd. 21.) II: Gaserzeuger, Großgasmasch., Dampf- u. Gasturbin. 3. A. M. 45 Abb. (Bd. 86.)

— siehe auch Kraftanlagen.

Wärmelehre, Einführ. i. d. techn. (Thermodynamik). Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. M. 40 Abb. i. Text. (Bd. 516.)

— s. auch Thermodynamik.

Wasser, Das. Von Geh. Reg.-Rat Dr. O. Anselmino. Mit 44 Abb. (Bd. 291.)

— s. a. Luft, Wass., Licht, Wärme Abt. V.

Wasserkraftmaschinen u. d. Ausnützung d. Wasserkräfte. V. Kais. Geh. Reg.-Rat A. v. Ihering. 2. A. M. 57 Fig. (Bd. 228.)

Weidwerk. Das deutsche. Von Forstmeister G. Frhr. v. Nordenflycht. Mit 1 Titelbild. (Bd. 436.)

Weinbau und Weinbereitung. Von Dr. F. Schmitthenner. 34 Abb. (Bd. 332.)

Welthandel siehe Handel.

Wirtschaftliche Erdkunde. Von weil. Prof. Dr. Chr. Gruber. 2. Aufl. Bearb. von Prof. Dr. K. Dove. (Bd. 122.)

Wirtschaftsgesch. s. Antike W., Ostmark.

Wirtschaftsleben, Deutsch. Auf geograph. Grundl. gesch. d. weil. Prof. Dr. Gruber. 3. A. v. Dr. H. Reinlein. (Bd. 42.

— **Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im letzten Jahrhundert** V. Prof. Dr. L. Pohle. 3. Aufl. (Bd. 57.

— **Deutschl. Stellung i. d. Weltwirtsch** V. Prof. Dr. P. Arndt. 2. A. (Bd. 179.

— **Aus dem amerikanischen Wirtschaftsl** Von. Prof. J. L. Laughlin. M 9 graphischen Darstellungen. (Bd. 127.

— **Die Japaner in d. Weltwirtschaft.** V Prof. Dr. K. Rathgen. 2. A. (Bd. 72.

Wirtschaftlichen Organisationen, Die. Von Privatdoz. Dr. E. Leberer. (Bd. 428.

— s. Konsumgenoss., Mittelstandsbeweg.

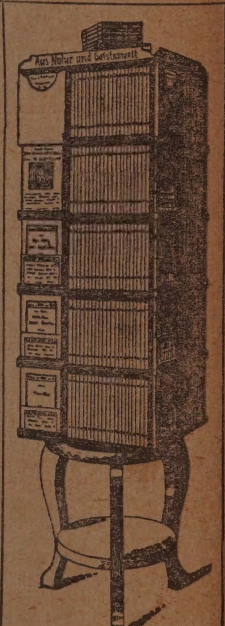
Zeitungswesen. V. Dr. H. Dietz. (Bd. 328.

Zivilprozeßrecht, Das deutsche. Von Justizrat Dr. M. Strauß. (Bd. 315.

Das drehbare Gestell

für die Sammlung Aus Natur u. Geisteswelt,

gefällig und maßvoll in der Form und praktisch im Gebrauch, will jedem Freunde der schmucken, gehaltvollen Bändchen deren Vereinigung zu einer wertvollen Handbibliothek erleichtern, um so die Freude an der ständigen Benutzung der liebgewordenen Bücher noch wesentlich zu erhöhen.



Preis des Gestells (für 500 Bände) aus dunkelbraun geräuchertem Holz mit Fuß M. 90.— ohne Fuß M. 82.50

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Die besten Einführungen in die Hauptwissensgebiete bietet in den inhaltlich vollständig in sich abgeschlossenen und einzeln erhältlichen Bänden

DIE KULTUR DER GEGENWART

IHRE ENTWICKLUNG UND IHRE ZIELE

HERAUSGEGEBEN VON PROF. PAUL HINNEBERG

Eine systematisch aufgebaute, geschichtlich begründete Gesamtdarstellung unserer heutigen Kultur, die eine Zahl erster Namen aus Wissenschaft und Praxis vereinigt und Darstellungen der einzelnen Gebiete jeweils aus der Feder des dazu Berufensten in gemeinverständlicher, künstlerisch gewählter Sprache auf knappstem Raume bietet.

VERLAG VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG UND BERLIN

I. Teil. Die geisteswissenschaftlichen Kulturgebiete.

1. Hälfte. Religion und Philosophie, Literatur, Musik und Kunst (mit vorangehender Einleitung zu dem Gesamtwerk). [14 Bände.]

(* erschienen.) In Halbfranz geb. jeder Band 2 Mark mehr.

*Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart. (I, 1.) 2. Aufl. M. 18.—, M. 20.—

Die Aufgaben und Methoden der Geisteswissenschaften. (I, 2.)

*Die Religionen des Orients und die altgermanische Religion. (I, 3, 1.) 2. Auflage. M. 8.—, M. 10.—

Die Religionen des klassischen Altertums. (I, 3, 2.)

*Geschichte der christlichen Religion. Mit Einleitung: Die israelitisch-jüdische Religion. (I, 4, 1.) 2. Auflage. M. 18.—, M. 20.—

*Systematische christliche Religion. (I, 4, 2.) 2. Auflage. M. 6,60, M. 8.—

*Allgemeine Geschichte der Philosophie. (I, 5.) 2. Auflage. M. 14.—, M. 16.—

*Systematische Philosophie. (I, 6.) 2. Auflage. M. 10.—, M. 12.—

*Die orientalischen Literaturen. (I, 7.) M. 10.—, M. 12.—

*Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. (I, 8.) 3. Aufl. M. 12.—, M. 14.—

*Die osteuropäischen Literaturen und die slawischen Sprachen. (I, 9.) M. 10.—, M. 12.—

Die deutsche Literatur u. Sprache. (I, 10.)

*Die romanisch. Literaturen u. Sprachen. Mit Einschluß des Keltischen. (I, 11, 1.) M. 12.—, M. 14.—

Englische Literatur und Sprache, skandinavische Literatur und allgemeine Literaturwissenschaft. (I, 11, 2.)

Die Musik. (I, 12.)

Die orientalische Kunst. Die europäische Kunst des Altertums. (I, 13.)

Die europäische Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Allgemeine Kunstwissenschaft. (I, 14.)

II. Teil. Die geisteswissenschaftlichen Kulturgebiete.

2. Hälfte. Staat und Gesellschaft, Recht und Wirtschaft. [10 Bände.]

Völker-, Länder- u. Staatenkunde. (II, 1.)

*Allgemeine Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte. (II, 2, 1.) M. 10.—, M. 12.—

Staat und Gesellschaft des Orients von den Anfängen bis zur Gegenwart. (II, 3.)

*Staat und Gesellschaft der Griechen und Römer. (II, 4, 1.) M. 8.—, M. 10.—

Staat und Gesellschaft Europas im Altertum und Mittelalter. (II, 4, 2.)

*Staat und Gesellschaft der neueren Zeit (bis zur Französischen Revolution). (II, 5, 1.) M. 9.—, M. 11.—

Staat und Gesellschaft der neuesten Zeit (vom Beginn der Franz. Revolution). (II, 5, 2.)

System der Staats- und Gesellschaftswissenschaften. (II, 6.)

*Allgemeine Rechtsgeschichte. I. Hälfte. (II, 7, 1.) M. 9.—, M. 11.—

*Systematische Rechtswissenschaft. (II, 8.) 2. Auflage. M. 14.—, M. 16.—

Allgemeine Wirtschaftsgeschichte mit Geschichte der Volkswirtschaftslehre. (II, 9.)

*Allgem. Volkswirtschaftslehre. (II, 10, 1.) 2. Auflage. M. 7.—, M. 9.—

Spezielle Volkswirtschaftslehre. (II, 10, 2.)

System der Staats- und Gemeindewirtschaftslehre (Finanzwissensch.). (II, 10, 3.)

Probeheft mit Inhaltsübersicht des Gesamtwerkes, Probeabschnitten, Inhaltsverzeichnissen und Besprechungen umsonst und postfrei durch B.G.Teubner, Leipzig, Poststr. 3

Deutschkunde

Ein Buch von deutscher Art und Kunst.

Hrsg. v. Dr. W. Hofstaetter. M. 32 Taf., 2 Kart., 8 Abb. Geb. M. 2.70

„Ich möchte sagen, dem unbefangenen Leser tut sich in diesem knappen Buche das deutsche Wunder auf. Welch ein Reichtum des von unserem Volke Geschaffenen, welch eine Fülle des Packenden und Wissenswerten! Zu rühmen ist auch die Fülle prächtiger Abbildungen, die dem billigen Buche beigegeben sind, sowie das Verzeichnis von Werken, die dem Weiterstrebenden manchen guten Hinweis geben." (Konserv. Monatsschrift.)

Geschichte der deutschen Dichtung

Von Dr. Hans Röhl. 2. Auflage. Gebunden M. 3.—

„Mit großem Geschick weiß der Vers. in knappen Worten einen Zeitabschnitt, das Wirken einer Persönlichkeit trefflich zu charakterisieren, ein Dichtwerk zu analysieren oder die Beziehung zwischen Leben und Werken bei dem einzelnen Dichter hervorzuheben." (Südwestdeutsche Schulbl.)

Heidelberg und die deutsche Dichtung

Von Prof. Dr. Ph. Witkop. Mit 5 Taf., 1 farb. Beilage, Buchschmuck u. Silhouetten. M. 3.60, in Pappbd. M. 4.—, in Ganzperg. m. Goldschn. M. 8.40

„W. bietet eine Literaturgeschichte über den poesieumwobenen Ausschnitt, der Neckartal, Stadt und Schloß Heidelberg umfaßt. Er führt ein formenreiches Bild vorüber, Charakterköpfe aus allen deutschen Gauen, die leben und dichten, lehren und kämpfen." (Kölnische Ztg.)

Gottfried Keller

Von Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Köster. Sieben Vorlesungen. 3. Aufl. Mit einem Titelbild. Geh. M. 3.20, geb. M. 3.80

„Mit echter Herzenswärme und feinstem psycho'ogischen und künstlerischen Verständnis ist in dem Büchlein Kellers menschliche und künstlerische Entwicklung dargestellt. Es ist kaum Treffenderes über Keller gesagt worden." (Neue Zürcher Zeitung.)

Zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart

Von Geh. Rat Prof. Dr. A. Riehl. 4. Aufl. Geh. M. 3.—, geb. M. 3.60

„Selten dürfte man ein Werk in die Hand bekommen, das so wie das vorliegende die schwierigsten Fragen der Philosophie in einer für alle Gebildeten faßlichen Form vorträgt, ohne zu verflachen." (Zeitschrift für lateinlose höhere Schulen.)

Fr. Baumgarten, Fr. Poland, R. Wagner:

Die hellenische Kultur

3., stark vermehrte Auflage. Mit 479 Abbild., 9 bunten, 4 einfarbigen Tafeln, einem Plan und einer Karte. Geh. M. 10.—; geb. M. 12.50

Die hellenistisch-römische Kultur

Mit 440 Abb., 11 Taf., 4 Karten u. Plänen. Geh. M. 10.—, geb. M. 12.50

„Was dem Werke einen hohen Wert verleiht, ist neben dem reichen, vorzüglich verarbeiteten Inhalte die geradezu glänzende, mit allen Mitteln der modernen Illustrationstechnik geschaffene Ausstattung." (Schweizerische Rundschau.)

Geschichtsquellen

in Einzelheften bietet die von G. Lambeck u. P. Rühlmann hrsg. Quellensammlung f. den geschichtl. Unterricht, die auch eine Reihe Hefte zum Weltkrieg umfaßt. Jedes Heft 40 Pf. Erschienen u. in Vorber. etwa 180 Hefte.

Verzeichnisse in den Buchhandlungen oder vom Verlag in Leipzig, Poststraße 3.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Teubners Künstlersteinzeichnungen

Wohlfeile farbige Originalwerke erster deutscher Künstler fürs deutsche Haus

Die Sammlung enthält jetzt über 200 Bilder in den Größen 100×70 cm (M. 7.50), 75×55 cm (M. 6.—), 103×43 cm u. 60×50 cm (M. 5.—), 55×42 cm (M. 4.50), 41×30 cm (M. 3.—) Rahmen aus eigener Werkstätte in den Bildern angepaßten Ausführungen äußerst preiswürdig.

K. W. Diefenbachs Schattenbilder

„Per aspera ad astra"

Album, die 24 Taf. des vollst. Wandfrieses fortl. wiederg. (20½×25 cm) M. 15.—
Teilbilder als Wandfriese (42×80 cm) je M. 5.—, (35×18 cm) . je M. 1.25
letztere u. Glas m. Leinwd.-Einf. je M. 3.—

„Göttliche Jugend"

2 Mappen, I. 2. Aufl. mit je 20 Blatt (25½×34 cm) . . . . je M. 6.25
Einzelbilder . . . . . je M. —.75
unter Glas u. Leinwandeinf. je M. 1.75

Karl Bauers Federzeichnungen

Führer und Helden im Weltkrieg. Einzelne Blätter (28×36 cm) M.—.75, Liebhaberausgabe M. 1.25, 2 Mappen, enthaltend je 12 Blätter je . M. 3.—

Charakterköpfe z. deutschen Geschichte. Mappe, 32 Bl. (28×36 cm) M. 6.35, 12 Bl. M. 3.50, Einzelblätter auf Karton geklebt M.—.85. Liebhaberausgabe M. 1.25

Aus Deutschlands großer Zeit 1813. In Mappe, 16 Bl. (28×36 cm) M. 4.50, Einzelblätter auf Karton geklebt M.—.85 Liebhaberausgabe . . . . M. 1.25
Rahmen zu den Blättern passend von M. 2.50 bis M. 5.—

Scherenschnitte von Rolf Winkler

I. Reihe: **„Aus der Kriegszeit"**. 6 Blätter, Scherenschnitte des Künstlers wiedergebend. 1. Abschied des Landwehrmannes. 2. Auf der Wacht. 3. In Feuerstellung. 4. Etikettouille. 5. Treue Kameraden. 6. Am Grabe des Kameraden.

Auf Kart. m. verschiedenfarb. Tonunterdruck: Einz. M. 1.25, 6 Bl. in Mappe M. 5.—. Unter Glas in Leinwd.-Einf. m. Seidenschn.: M. 3.50. In Mahagonirähmch.: M. 6.25

Deutsche Kriegsscheiben

Scheibenbilder erster Münchener Künstler wie v. Defregger, J. Diez, E. Grützner, H. v. Habermann, Th. Th. Heine, R. Jank, v. Zügel u. a. Sie bringen **köstlich humorvolle, zumeist auf den Krieg bezügliche Darstellungen**, wie den großmäuligen Engländer, die Entente, „Russen-Invasion", U 21 auf der Jagd, u. a. und sind zur Schießausbildung und als Zimmerschmuck gleich geeignet und wertvoll.

Preis je ca. M. 1.50. **Auf Pappe mit grünem Kranz** je ca. M. 1.80. **Auf Holz mit grünem Kranz** je ca. M. 3.50. — Bei größeren Bezügen ermäßigen sich die Preise.

Postkartenausgaben

Jede Karte 10 Pf., Serie von 12 Karten in Umschlag M. 1.20, jede Karte unter Glas mit schwarzer Einfassung und Schnur M. —.60.

Teubners Künstlersteinzeichnungen in 11 Serien. (davon 50 versch. Motive auch unter Glas in ovalem Holzrahmen, je M. 1.50). **Bauers Führer u. Helden** in 2 Serien. **Winklers Scherenschnitte**, 6 Karten in Umschlag M. —.60. **Kriegsscheiben-Karten** in 2 Serien (diese nicht mit Einfassung käuflich.) **Denkwürdige Stätten aus Nordfrankreich.** 12 Karten nach Orig.-Lithograph. von K. Lohe. **Diefenbachs Schattenbilder** in 6 Serien. **Aus dem Kinderleben**, 6 Karten nach Bleistiftzeichnungen von Hela Peters. 1. Der gute Bruder. 2. Der böse Bruder. 3. Wo drückt der Schuh? 4. Schmeichelkätzchen. 5. Püppchen, aufgespaßt! 6. Große Wäsche. In Umschlag M. —.60. **Schattenrißkarten** von Gerda Luise Schmidt: 1. Reihe: Spiel und Tanz, Fest im Garten, Blumenorakel, Die kleine Schäferin, Belauschter Dichter, Rattenfänger von Hameln. 2. Reihe: Die Freunde, Der Besuch, Im Grünen, Reifenspiel, Ein Frühlingsstrauß, Der Liebesbrief. 3. Reihe: Der Brief an „Ihn", Annäherungsversuch, Am Spinett, Beim Wein, Ein Märchen, Der Geburtstag. Jede Reihe in Umschlag M. —.60.

3. Reihe der Schattenrißkarten von Gerda Luise Schmidt auch im Format 20×15 cm je M. —.50. In Mahagonirähmchen m. Glas einschl. Bild je M. 3.75

Vollst. Kat. ü. künstler. Wandschm. m. farb. Wiederg. v. ü. 200 Bl. geg. Einsendg. v. 60 Pf. (Ausl. 70 Pf.) Ausf. Verz. d. Postkartenausg. umsonst. Beide v. Verlag in Leipzig, Poststr. 3.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin